Лиляна Н. Мавродинова

СТЕННАТА ЖИВОПИС В БЪЛГАРИЯ ДО КРАЯ НА XIV ВЕК

КНИГАТА
СЕ ИЗДАВА
С ЛЮБЕЗНОТО
СЪДЕЙСТВИЕ
НА ФОНДАЦИЯ
„ОТВОРЕНО ОБЩЕСТВО“

Liliana N. Mavrodinova

LA PEINTURE MURALE EN BULGARIE MÉDIÉVALE
JUSQU'À LA FIN DU XIV^{e} SIÈCLE

Editions académiques „Prof. Marin Drinov“
Sofia • 1995

Лиляна Н. Мавродинова

СТЕННАТА ЖИВОПИС В БЪЛГАРИЯ ДО КРАЯ НА XIV ВЕК

София • 1995
АКАДЕМИЧНО ИЗДАТЕЛСТВО
„Проф. МАРИН ДРИНОВ“

III 5488

Трудът е плод на дългогодишните изследвания на Лиляна Н. Мавродинова върху стенната живопис на нашето средновековие. Изследването се движи в историческото пространство от последните десетилетия на IX в., след покръстването, когато се появяват първите паметници на стенната живопис у нас, до края на XIV в., като обхваща цялата територия – историческа и етническа, в която се е развивала творческата дейност на българите. Освен известните паметници са включени редица разкрити през последните десетилетия стенописи (общо над 50 паметника). Отразени са последните открития и в съседните балкански страни, както и най-новите научни постановки по въпросите на средновековната живопис, очертани са основните художествени тенденции, набелязани са пътищата за проникване на взаимните влияния и посоките на развитие на художествения живот в страната ни. Като резултат от предварителните монографични изследвания на част от тези паметници авторът уточнява редица спорни датировки. Освен обширния научен апарат трудът притежава и богат илюстративен материал, събиран с години, сред който има уникални образци. Негово голямо достойнство са конкретните формално-стилови анализи на творбите. Словесните описания на багрите, на линейно-обемните похвати, на използвания изобразителен репертоар на лица, фигури, архитектурна обстановка или пейзажна среда са характерна част на изложението. Анализите – пълни, но неразточителни като словесен израз – представляват солидна основа за всеки следващ изследовател, за бъдещия реставратор, за любителя, за ценителя познавач.

Инв. № 76/99

Национална художествена академия
БИБЛИОТЕКА
* София *

ПРОВЕРКА
2001г.

ISBN 954-430-348-0

© Лиляна Николова Мавродинова
© Фоторепродукции: Владимир Андреев Алексеев, Никола Димитров Даскалов, Мария Любенова Карадимчева, Димитър Ангелов Димитров, Гроздан Иванов Грозев, Михаил Стефанов Енев, Константин Иванов Шестаков

1995

74

Съдържание

УВОД / 7

Бележки към увода / 9

Глава първа

ЖИВОПИСТА НА ПЪРВАТА БЪЛГАРСКА ДЪРЖАВА (681–1018) /12

Местни традиции. Значение на покръстването и нови византийски влияния. Изкуството на Плиска и Преслав. Преславска рисувана керамика. „Македонският ренесанс“ във византийското изкуство – прояви и етапи. Монументалната живопис в българската държава: църквите „Св. Петнадесет Струмишки (Тивериополски) мъченици“, „Св. Леонтий“ във Водоча, костурските църкви „Св. Стефан“, „Св. Архангели“ (Митрополията), „Св. Врачи безсребреници Козма и Дамян“, базиликата „Св. Ахил“ на Преспанското езеро, „Св. Георги“ в София

Изводи / 22

Бележки към глава първа / 24

Глава втора

СТЕННАТА ЖИВОПИС ПО ВРЕМЕ НА ВИЗАНТИЙСКАТА ВЛАСТ (1018–1185) / 29

Византийското изкуство от Комниновски стил. Декоративна система на стенописите. Основни насоки и паметници. Солун и Охрид. Паметници на живописта по българските земи: „Св. Йоан Богослов“ в Земенския манастир, „Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил, Бачковската костница, „Св. Георги“ в София – втори слой, Боянската църква – първоначална живопис, „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали – първи слой

Изводи / 36

Бележки към глава втора / 37

Глава трета

ЖИВОПИСТА ПО ВРЕМЕ НА ВТОРОТО БЪЛГАРСКО ЦАРСТВО (1186–1393) / 41

Възстановяване на българската държава. Падането на Цариград в ръцете на кръстоносците. Основни тенденции в източнохристиянското изкуство на XIII в. Паметници в България: базиликата „Св. Никола“ при Мелнишката крепост, „Св. Архангели“ и „Св. Богородица Спилеотиса“ в Мелник. Изкуството на столицата Търново и свързаните с него паметници. Традиционната (късноkомниновска) живопис: църква № 9 на Царевец, църква при с. Герман, Софийско, „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново, църкви № 10 и 13 на Трапезица, „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали – втори слой, Боянската църква – стенописи от 1259 г., параклисът в Господев дол и „Голямата църква“ при Иваново (в лаврата „Архангел Михаил“). Живописната тенденция: параклисът „Архангел Михаил“ в едноименната лавра на р. Русенски Лом при Иваново, църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ ~~в Търново –~~ паралели в други балкански страни, църква № 5 на Трапезица и други украсени с мо-

зайки търновски църкви. Промяна на схващането за „Търновска живописна школа“. Късни отгласи на традиционната живопис: скитът „Св. Никола“ („Глигора“) при Карлуково. Антикласичната (периферна) тенденция в живописта: църквата „Св. Димитър“ в с. Паталеница, Пазарджишко. Ръкописи: Добрейшовото евангелие, ръкопис № 22 от НБКМ – София.

ЖИВОПИСТА НА XIV в./53

Стенописен фрагмент с лице от Царевец, църкви № 6 и 14 на Трапезица. Църкви в днешна Сърбия: „Св. Богородица“ в Долна Каменица и „Св. Никола“ при с. Станичене – примеси на традиционни похвати с влияния от охридски паметници. Антикласичната тенденция: църквата „Св. Йоан Богослов“ в Земен – втори слой, църквата при с. Лютиброд. Палеологовският стил и въпросът за Ренесанса в изкуството на европейския Югоизток през XIV в. Основни паметници и характерни черти. Стенописи в България: църкви № 4, 8, 11 на Трапезица, църква № 11 в Червен, „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост, скалният манастир в м. Алботин, Видинско, Кръщалнята на „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали. Стенописи от времето на цар Иван-Александър в Бачковската костница. Разкопки в Преображенския манастир до Търново. Църква при с. Сърница в Родопите, „Съборената църква“ в Ивановската лавра, „Църквата“ („Св. Богородица“) в същата лавра и класицизиращите тенденции от 60-те години на XIV в. Икона на св. Иван Рилски от Рилския манастир. Засилване на експресията и монументалността: „Св. Георги“ в София – трети слой, Погановската икона. Скитът „Св. Марина“ при Карлуково и връзката му с търновските паметници. Параклисът „Преображение Господне“ в Рилския манастир и „иконописната“ тенденция в стенната живопис. Първоначалната живопис на „Св. Димитър“ в Търново и други паметници от същото ателие. Декоративната система на еднокорабните гробищни църкви. Църквата „Св. Петър“ при с. Беренде, църквата в м. Селище при Ръждавица, „Св. Никола“ в Калотина, фрагменти в главната църква на Аладжа манастир при Варна, в гробничната камера на Големия Нисовски манастир, стенописите в параклиса „Св. Богородица“ в Московдол при Червен, църквата („Св. Козма и Дамян“) при с. Мърводол, Кюстендилско. Стенописни паметници със спорна датировка: „Св. Тодор“ при Бобошево, „Св. Илия“ при Урвичката крепост, параклисът на Аладжа манастир при Варна. Ръкописи, поръчани от цар Иван-Александър и търновския художествен център: Манасиевата летопис, Песнивецът на цар Иван-Александър, Лондонското четириевангелие, Томичовият псалтир. Други ръкописи: Лествицата от Санкт Петербург, Постнически слова на Исак Сирин, Слова на св. Василий Велики.

Изводи / 76
Бележки към глава трета / 78

ЗАКЛЮЧЕНИЕ / 90

РЕЗЮМЕ НА ФРЕНСКИ ЕЗИК / 93

СТЕНОПИСНИ ПАМЕТНИЦИ В СРЕДНОВЕКОВНА БЪЛГАРИЯ / 96

СЪКРАЩЕНИЯ / 98

Увод

Стенната живопис от средните векове по българските земи привлича интереса на научния свят едва през XX в.

Първите сведения за наличието на средновековни паметници черпим предимно от описанията на чужди учени, посетили земите ни около втората половина на миналия и началото на нашия век. Особено ценни сред тях са пътеписите на унгарския учен Феликс Каниц[1], илюстрирани от автора, на руските изследователи Виктор Григорович[2], Павел Милюков[3], Никодим Кондаков[4], на чешките учени Константин Иречек[5], Карел и Херменгилд Шкорпил[6] и др.[7] Конкретни публикации върху отделни български паметници се появяват през второто десетилетие на XX в.: Йордан Иванов[8], Моско Москов, Васил Димов[9] и др. Тогава се издава и първият кратък обзор на старобългарското изкуство от Богдан Филов[10]. Около двадесетте години на века в България пристига Андрей Грабар[11], киевски археолог и изкуствовед, ученик на Н. Кондаков и Димитри Айналов, специализирал в Сорбоната при Габриел Мийе. Той започва системни обиколки из страната и публикува изследвания на отделни паметници, първия монографичен труд за Боянската църква и др., като увенчава пионерската си дейност с докторската дисертация „Религиозната живопис в България“. Това е първото задълбочено обзорно изследване на нашата средновековна живопис. В него Грабар проследява иконографията и предлага периодизация и класификация на паметниците, които, заедно с голяма част от изводите му, са в сила най-общо и до днес. Той проправя пътя и на редица специалисти по средновековна българска живопис, като Богдан Филов[12], Кръстю Миятев[13], Андрей Протич[14] и Георги Баласчев[15].

През 30-те години, още твърде млад, започва да публикува изследвания върху средновековната българска архитектура и изкуство Никола Мавродинов. И за него пробен камък по отношение на живописта са стенописите на Боянската църква, на които той посвещава монографично изследване[16]. Първият му обобщителен труд върху стенната живопис в средновековната българска държава – „Старобългарската живопис“, излиза в началото на 1944 г., но е унищожен още преди да достигне до читателя при бомбардировките над София и е отпечатан отново през 1946 г. Замислен е от автора като част от цялостно изследване върху изкуствата на средновековна България, което се отпечатва недовършено, в две части, едва след ранната му смърт в 1958 г. В „Старобългарската живопис“ се анализират предимно стиловите особености на средновековната стенна живопис в България. Трудовете „Старобългарското изкуство“ и „Старобългарското изкуство XI–XIII век“ определят (предимно вторият) мястото на стенната живопис в цялостното развитие на българското средновековно изкуство, нейното отношение към архитектурата и другите видове изкуства през епохата. През 1953 г. Асен Василиев публикува стенописите на всичките пещерни църкви в Ивановската долина на река Русенски Лом[17], с което особено много допринася за разширяване на познанията ни за живописта на Второто българско царство.

Издаденият през 1960 г. албум за старобългарската живопис[18] с неголям текст следва в главни линии А. Грабар и Н. Мавродинов с изключение на някои датировки.

През 60-те години под ръководството на Института за изкуствознание при БАН се подготвя за издаване многотомен колективен труд върху историята на българското изобразително изкуство[19], чийто първи том излиза от печат през 1976 г.

Пропити с горещи родолюбиви чувства, книгите върху средновековното българско изкуство на А. Божков[20] утвърждават българското изкуство като художествено явление в общоевропейски мащаб.

През последните тридесет години се разкриха, изследваха и публикуваха редица паметници на християнското изкуство в България и съседните балкански страни, както и в бившите източни провинции на Византийската империя и близките с нея християнски държави: Грузия, Армения, Коптски Египет и др. У нас се отпечатват нови монографични проучвания върху стенописите в Ивановската скална обител[21], стенописите на Земенската църква „Св. Иван Богослов“, църквите „Св. Марина“ и „Св. Никола“ при Карлуково, „Св. Богородица“ при Асеновата крепост[22], „Св. Петър“ при Беренде, Бачковската костница[23], църквата „Св. Богородица“ в Долна Каменица[24], параклиса „Преображение Господне“ в Хрельовата кула на Рилския манастир[25], църквата „Св. Четиридесет мъченици“ във Велико Търново, църквите на Трапезица, „Св. Никола“ при Мелник[26], „Св. Георги“ в София[27], както и немалко монографии върху паметници от XV–XVII в.[28] Картината се обогатява и с редица изследвания в сродни области на средновековното изкуство: украсата на ръкописната книга[29], иконописта[30], художествените занаяти[31] и някои културно-исторически изследвания[32]. Това разширява представите ни за цялостното развитие на културата и изкуството в средновековната българска държава, като същевременно налага да бъде преразгледана живописта от средните векове именно с оглед на откриването и публикуването на неизвестни досега паметници, на детайли и особености в техните стенописи. Натрупаният изследователски опит дава възможност да бъдат проследени на нова основа и най-общите характерни черти в декоративната система, иконографията и идейно-естетическото съдържание на средновековната ни живопис.

Публикуват се и ред монографични изследвания в чужбина върху паметници от Сърбия и Македония, Гърция, Цариград (Константинопол), Кападокия, Егейските острови, Сицилия, Южна Италия, християнския Изток, Русия, Грузия, Армения, Румъния, Албания. Още в 1947 г. излиза фундаменталното изследване на Ото Демус върху византийската мозаична стенна украса, последвано от задълбочените му проучвания на мозайките в Норманска Сицилия, на отношенията на византийското изкуство със Запада, както и на мозайките от катедралата „Сан Марко“ във Венеция[33] . След Втората световна война излизат от печат „История на византийската живопис“ на В. Лазарев[34], публикации за иконите от Синай, от Патмос, Венеция и др.[35] Изкуството на някогашната Византийска империя и свързаните с нея в политическо и културно-религиозно отношение страни е проучено многостранно и задълбочено[36]. Монографични и обобщителни изследвания за паметниците в съседните ни страни и живописта от Югоизточна Европа и някогашните близкоизточни провинции на Византийската империя поднасят богат сравнителен материал[37]. Множество международни научни мероприятия в различни страни са посветени на отделни периоди от развитието на византийската и източнохристиянската средновековна живопис[38], което позволява постепенно да се оформи една по-цялостна и ясна картина за развоя на културния и художествения живот в тази част на света, да бъдат уточнени началните етапи, върховете и спадовете в развитието, общите черти и разликите в живописта на отделните страни, характерните белези на отделните, често успоредно съществуващи художествени тенденции в изкуството на дадена страна, а и на целия европейски Югоизток. Всичко това позволява да бъде преразгледано от съвременна гледна точка развитието и на българското средновековно изкуство.

Византийското изкуство от Комниновския период вече не се схваща като безжизнено и еднообразно. Новите открития промениха вижданията и за застоя през XIII в., за западните влияния върху византийското изкуство, за паралелното съществуване на „македонска“ и „итало-критска“ художествена школа (Г. Мийе) на базата само на иконографските белези; понятието „школа“ (ателие) се разграничи от понятието „художествено средище“ (център). Ревизирана бе и тезата за „ренесансите“ в източнохристиянското изкуство, съпоставяни в миналото без достатъчно сериозни основания с Италианския ренесанс – явление, основано на различни историко-културни предпоставки, и т. н.

Със съвременен научен подход към цялостния материал са проследени и групите паметници, които бележат етапите и взаимодействията в развитието на българското средновековно изкуство и конкретно на стенната живопис, което е нелеката задача, поставена в този труд. Ограниченият брой сравнително добре запазени образци на средновековната българска монументална живопис затруднява значително достигането до обобщаващи изводи, тъй като често дадена тенденция в развитието на живописта у нас е засвидетелствана в един-единствен стенописен паметник. Това важи особено за паметниците от XIV в.[39] Но новоразкритите напоследък стенописи позволяват да се установят нови аспекти на средновековното ни изкуство.

Необходимо е да се определи мястото на българското художествено творчество в изкуството на балканските държави и държавите от европейския Югоизток, да се открият не само общите тенденции, но и особеностите в живописта на различните страни, а също така успоредиците и отликите с водещото като религия и изобразителна система в тази част на Европа византийско изкуство. С оглед на това в началото на всеки раздел ще се набелязват основните етапи в развитието на византийското изкуство от разглеждания период, а когато се налага – и на изкуството на други народи като фон за сравняване с него; на „съвременността“ или „архаизацията“, която определя мястото на паметниците в теченията, бележещи общото художествено развитие. Ще бъдат посочени и най-близките по стил или специфични иконографски и други особености паметници в останалите източнохристиянски страни[40].

Чрез сравнително-историческия метод, използван в изследването, най-ярко ще се отсеят особеностите на различните течения, ателиета, школи или майстори в цялостното развитие на стенната ни живопис. По необходимост той е съчетан и със сравнително-типологичния метод, който дава възможност да се изтъкне най-характерното в изследваните явления, да се покажат техните взаимни връзки и зависимости. Ето защо на всеки етап от работата ще използваме огромно количество сравнителен материал, от който за яснота и прегледност ще привеждаме най-характерното. Обществено-историческият фон, политическите и социалните противоречия ще бъдат маркирани пестеливо, тъй като за тях има богата специализирана литература[41].

БЕЛЕЖКИ КЪМ УВОДА

[1] Kanitz, F. Donau-Bulgarien und der Balkan. Bd. I–II. Leipzig, 1875–1879 (2. изд. 1982).

[2] Григорович, В. Очерк путешествия по европейской Турции. Казань, 1848 (2. изд. М., 1877, препеч. С., 1978).

[3] Милюков, П. Християнския древности Западной Македонии. – ИРАИК, **4**, 1899, 21–151.

[4] Кондаков, Н. Македония. Археологическое путешествие. Санкт-Петербург, 1909.

[5] Иречек, К.: 1. Княжество България. Пловдив, 1899 (Das Fürstentum Bulgarien. Wien, 1891); 2. Пътувания по България. Прага, 1888 (Cesty po Bulharsku. Prag, 1888) (препеч. на бълг. С., 1974).

[6] Шкорпил, К.: 1. Северна България в географско и археологическо отношение. – СбНУ, 1882; 2. Опис на старините по течението на р. Русенски Лом (Материали за археологическата карта на България, I). С., 1914: Шкорпил, К. и Х. Средновековни черкви и гробища в София. – МСб, **2** , 1890, 46–60, и др.

[7] Най-ранните проучвания на български автори се съсредоточават около старата българска столица Търново: Даскалов, Хр. Открытия в древней столице болгарской Тернове. – Чтения императорского общества истории и древностей Российских. Кн. 2. М., 1859; Х. Стоянов-Берон, В. Археологически и исторически изследования. Търново, 1886. Трябва да отбележим и първото професионално изследване на живописта в Търново от известния руски учен Успенский, Ф. О древностях города Тырново. – ИРАИК, **7**, 1902, 1–24. Не бива да отминем и проучванията на друг родолюбив българин: Захариев, Ст. Географо-историко-статистическо описание на Татар-Пазарджишката кааза. Виена, 1870. Тук не включваме Богдан-Бакшич, П. Посещение на България през 1640 г. (увод и превод Ив. Дуйчев). – Архив за поселищни проучвания, **2**, 1940, кн. 2, 174–210.

[8] Иванов, Й.: 1. Северна Македония. С., 1906; 2. Български старини из Македония. С., 1908 (2. изд. 1931, препеч. 1970); 3. Цар-Самуиловата столица в Преспа. – ИБАД, **1**, 1910, 55 сл.; 4. Асеновата крепост над Станимака и Бачковският манастир. – ИБАД, **2**, 1911, св. 2, 191–229; 5. Старински църкви в Югозападна България. – ИБАД, **3**, 1912, св. 1, 53–72, и др.

[9] Москов, М. Разкопките на черковите Св. Димитър и Св. Четиридесет в Търново. Търново, 1912; Димов, В. Разкопките на Трапезица в Търново. – ИБАД, 5, 1915, 112–176.

[10] Filov, B. L'Ancien art Bulgare. Bern, 1919. Тук трябва да отбележим и проучванията на Мутафчиев, П. Из нашите старопланински манастири. – В: Сб. БАН, кл. ист.-фил., 15 (27), 1931, препеч. в Мутафчиев, П. Избрани произведения. Т. 2. С., 1973, 257–440, предшествани от Рапорт в ГНМ, **1**, 1920, 85–90.

[11] Грабар, А.: 1. Материалы по средневековому искусству в Болгарии. – ГНМ, **2**, 1920, 97–164; 2. Боянската църква. С., 1924 (препеч. 1978); 3. До-история болгарской живописи. – В: Сб. в чест на В. Н. Златарски. С., 1925, 555–573; 4. Recherches sur les influences orientales dans l'art Balkanique. Paris, 1928; 5. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928; 6. Bulgarie. Peintures murales du Moyen Age. New York, 1961, и др.

[12] Филов, Б. Старобългарското изкуство. С., 1924; Filow, B. Geschichte der altbulgarischen Kunst. Berlin–Leipzig, 1932; 1. Старобългарската живопис през XIII и XIV век. – БИБ, **3**, 1930, кн. 1, 52–75; 2. Софийската църква Св. Георги. С., 1933, и др.

[13] Миятев, К.: 1. Декоративната система на българските стенописи. – Сб. В. Н. Златарски. С., 1925, 135–149; 2. Българското изкуство през IX–X в. – В: България 1000 години. С., 1930, 139–182; 3. Монументална живопис в древна България. – ГСУБФ, **4**, 1927, 131–150; 4. Църква при с. Камено поле. – ГНМ, **4**, 1934, 267–273; 5.Пещерна църква Св. Марина. – ГНМ, **4**, 287–294; 6. Изкуството през Второто българско царство. С., 1937, 39–43; 7. Мозайките на Трапезица. – ИБАИ, **1**, 1924, 163–176, и др.

[14] Протич, А.: 1. Югозападната школа в българската стенопис през XIII–XIV век. – В: Сб. В. Н. Златарски. С., 1925, 291–342; 2. Художествените паметници на Иван Асена II. – БИБ, **3**, 1930, т. 3, 149–186; 3. Водач на Народния музей. С., 1930; Protitch, A.: **1**. Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo au XIII^{e} et au XIV^{e} s. – L'Art Byzantin chez les Slaves (Rec. Th. Ouspensky), **1** (Sofia), 1930, 92–101; 2. Ikonographie und byzantinische Kunst. Sofia, 1942, и др.

[15] Баласчев, Г. Бележки върху изкуството в българските земи през средните и по-нови векове. – Минало, год. **3**, 1920, № 10, 48 сл.

[16] Мавродинов, Н.: 1. Боянската църква и нейните стенописи. С., 1943 (2. разшир. изд. 1972 – Боянската църква); 2. Старобългарската живопис. С., 1946; 3. Старобългарското изкуство. С., 1959; 4. Старобългарското изкуство XI–XIII век. С., 1966, и др.

[17] Василиев, А.: 1. Ивановските стенописи. С., 1953; 2. Църкви и манастири из Югозападна България. – РП, **4**, 1950, 49–144, 3. Ктиторски портрети. С., 1960, и множеството публикувани резултати от комплексни научни експедиции, вж. Василиев, А. Биобиблиографичен указател. Кюстендил, 1986, 20–36.

[18] Кръстев, К., В. Захариев. Стара българска живопис. С., 1960.

[19] История на българското изобразително изкуство. Т. 1. С., 1976. Частта върху живописта на Втората българска държава с автор М. Бичев беше написана и предадена обаче още през месец но-

ември 1961 г. Последвалите болест и смърт на Бичев не позволиха той да отрази в текста си проучванията, откритията и публикациите, по-късни от 1961 г., което наложи допълнения от други автори. За изцяло компилативната книга на Панайотова, Д. Болгарская монументальная живопись XIV века. С., 1965; вж. Петров, Др. Амбиция и морал. – Народна младеж, № 87 от 13 апр. 1966, с. 3. Не може да се приеме като научна и книгата на Tschilingirov, A. Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien. Berlin, 1978, изпълнена с множество грешки, напр. обр. 34–35 – керамиката е от Патлейна, а не от „Кръглата църква“ в Преслав; изображението на български владетел (скицата на Лесючевски) на с. 34 не е от Светославовия сборник от 1073 г., а от Сборника със слова на Иполит Римски от ГИМ, Чудов 12, от XII–XIII в.; инициалът на с. 41 е от Асеманиевото евангелие, а не от Синайския евхологий; пророк Илия в църквата „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново е изобразен върху външната западна стена на притвора, а не в западната пристройка (с. 62 и обр. 101); Земенските стенописи от втория слой не са от около 1300 г., а по-късни; същото се отнася и за стенописите в Беренде и за иконата на Св. Арсений от Рилския манастир и др.

[20] Boshkov, A.: 1. La peinture bulgare des origines au XIX^e siècle. Recklinghausen, 1974; 2. Bulgarische Volkskunst. Recklinghausen, 1972; Божков, А.: 1. Търновска средновековна художествена школа. С., 1985; 2. Българско изобразително изкуство. С., 1988, и др.

[21] Бичев, М. Стенописите в Иваново. С., 1965; Мавродинова, Л.: 1. Пещерные церкви с. Иваново. – В: Вклад Болгарии в мировое культурное наследие. С., 1989, 164–240; 2. Стенната живопис на скалните църкви в лаврата „Арх. Михаил“ при Иваново. – ГСУ, ЦСВП „Ив. Дуйчев“. Т. 82 (2), 1988, 175–202. (Тук споменаваме само монографичните студии, отпечатани у нас.)

[22] Мавродинова, Л.: 1. Земенската църква. С., 1980: 2. Останки от стенописи в църквата при Асенова крепост. – ИИИИ, 10, 1967, 63–80; 3. Скалните скитове при Карлуково. С., 1985.

[23] Бакалова, Е.: 1. Стенописите на църквата при с. Беренде. С., 1976; 2. Бачковската костница. С., 1977.

[24] Мавродинова, Л. Църквата в Долна Каменица. С., 1969.

[25] Прашков, Л. Хрельовата кула. С., 1973.

[26] Мавродинова, Л.: 1. Стенописите на църквата Св. Четиридесет мъченици във Велико Търново. С., 1974; 2. Църквата Св. Никола при Мелник. С., 1975.

[27] Цончева, М. Църквата Св. Георги в София. С., 1979.

[28] Paskaleva, K. Die Monumentalmalerei in Bulgarien im 15. Jahrhundert. Sofia, 1969; Паскалева, К. Църквата Св. Георги в Кремиковския манастир. С., 1980; Флорева, Е.: 1. Старата църква на Драгалевския манастир. С., 1968; 2. Църквата „Арахангел Михаил“ в Билинци. С., 1972; 3. Църквата „Пророк Илия“ в Бобошево. С., 1978; 4. Старата църква в Добърско. С., 1981; 5. Алинските стенописи. С., 1983; 6. Средновековни стенописи, Вуково – 1598. С., 1987; Каменова, Д.: 1. Сеславската църква. С., 1977; 2. Стенописите на Искрецкия манастир. С., 1984; Прашков, Л. Църквата Рождество Христово в Арбанаси. С., 1979; Пандурски, В.: 1. Куриловският манастир. С., 1979; 2. Елешнишкият манастир. С., 1981; Чилингиров, А. Църквата Св. Никола в с. Марица. С., 1976, и др.

[29] Джурова, А.: 1. Хиляда години българска ръкописна книга. С., 1981, и цит. лит.; 2. Томичов псалтир. Т. 1 и 2. С., 1990; Джурова, А., В. Иванова-Мавродинова. Асеманиевото евангелие. С., 1981; Мавродинова-Иванова, В., Л. Мавродинова. Украсата на старобългарските ръкописи до края на XI век (под печат); Мавродинова, Л. Образците на старобългарската ръкописна украса и нейните паралели в други изкуства. – Славянска палеография и дипломатика. Т. 2. С., 1985, 193–213; редица каталози на сбирки, изложби и др.

[30] Акрабова-Жандова, Ив. Икони в Софийския археологически музей. Датирани икони. С., 1965; Миятев, К. Иконите в България. – В: Икони от Балканите (К. Вайцман, М. Хатзидакис, С. Радойчич). София – Белград, 1966; Паскалева, К. Икони от България. С., 1981; Paskaleva, K. Bulgarian Icons through Centuries. Sofia, 1987; Божков, А. Българската икона. С., 1984; Прашков, Л. Български икони. С., 1985; както и редица издания на групи икони от разни краища на страната и каталози на изложби.

[31] Тотев, Т. Преславската керамична икона. С., 1988; Василиев, А., Н. Труфешев и др. Каменна пластика. С., 1973; Друмев, Д. и др. Метална пластика. С., 1983; Друмев, Д. Резбарско изкуство. С., 1989, и др.

[32] Вж. Ваклинов, Ст. Формиране на старобългарската култура. С., 1977; Гюзелев, В. Училища, скриптории, библиотеки и знания в България XIII–XIV век. С., 1983. За да облекчим обема на бележките, монографичните изследвания върху паметници в други страни или върху изкуството в цели области, ще бъдат цитирани само там, където са приведени като паралели за нашите паметници. В течение на работата често споменаваме, но също така пестеливо, и паметниците на средновековната архитектура. За най-обща представа, освен цитираните трудове на Мавродинов, вж. Бичев, М. Архитектура Болгарии. С., 1961; Кратка история на бълг. архитектура. С. (БАН), 1965; Миятев, К. Архитектурата на средновековна България. С., 1965; Чанева-Дечевска, Н.: 1. Църкви и манастири от Велики Преслав. С., 1980; 2. Църковната архитектура в България през XI–XIV век. С., 1988; Бербенлиев, П. Архитектурното наследство по българските земи. С., 1987. Същото се отнася и за публикациите върху средновековната ни литература, привеждани само където е необходимо.

[33] Demus, O.: 1. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947; 2. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949; 3. Byzantine Art and the West. New York, 1970; 4. The Mosaics of San Marco in Venice. Vol. I–II text, vol. I–II plates. Chicago–London, 1984.

[34] Лазарев, В. История византийской живописи. Т. 1 и 2. М., 1947–1948 (2. изд. М., 1986); Lasarev, V. Storia della pittura Bizantina. Torino, 1968.

[35] Felicetti–Liebenfels, W. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Lausanne, 1956; Sotiriou, G. et M. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1958; Weitzmann, K. The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Icons. I. Princeton, 1976; II, 1985; Chatzidakis, M.: 1. Icônes de St. Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise. Venise, 1962; 2. Icons of Patmos. Athens, 1985; Вайцман, К., М. Хатзидакис, К. Миятев, С. Радойчич. Икони от Балканите.

[36] Grabar, A.: 1. La peinture Byzantine. Genève, 1953; 2. L'Art Byzantin du Moyen Age. Paris, 1963; 3. L'Art du Moyen Age en Europe Orientale. Paris, 1968; Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture Byzantine et du Haut Moyen Age. Paris, 1965; Talbot-Rice, D., M. Hirmer. The Art of Byzantium. London, 1959; Restle, M. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. T. 1–3. Recklinghausen, 1967; Velmans, T. La peinture

murale Byzantine à la fin du Moyen Age. Paris, 1977; Delvoye, Ch. L'art Byzantin. Paris, 1967; Lafontaine-Dosogne, J. Histoire de l'art Byzantin et chrétien d'Orient. Louvain-la-Neuve, 1987; Банк, А. Византийское искусство в собраниях Советского союза. Л., 1960 (2. изд. М., 1977); Kitzinger, E. Byzantine Art in the Making. London, 1977, и др.

[37] Hamann-McLean, R., H. Hallensleben. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Giessen, I (1963), II (1976), III (1963); Радојћић, С. Старо српско сликарство. Београд, 1966; Миљковиќ-Пепек, П. Делото на зографите Михајло и Еутихиjи. Скопjе, 1967; Ђурић, В. Византиjске фреске у Југославији. Београд, 1974; Грозданов, Ц. Охридско зидно сликарство XIV века. Београд, 1980; Лазарев, В. Древнерусские мозайки и фрески XI–XV веков. М., 1973; Амиранашвили, Ш. История грузинской монументальной живописи. I. Сахелгами, 1957; Дурново, Л. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957; Der Nersessian, S. L'Art Arménien des origines au XVII^{e} siècle. Paris, 1977; Istoria artelor Plastice in Rumania. T. 1–2. Bucureşti, 1968; вж. и библиографията във второто издание на История ... на В. Лазарев, както и в книгите на Ш. Делвоа и Ж. Лафонтен-Дозонь вж. бел. 36.

[38] Напр. състоялите се всеки 5 години византоложки конгреси, посветени на различни периоди и проблеми, като този от 1953 г. в Атина – на различните течения и стилове във византийското изкуство; от 1958 г. в Мюнхен – на зараждането на Палеологовския стил; в Оксфорд, 1966 г. – на XI–XII в.; в Букурещ, 1971 г. – на византийската история и изкуство през XIV в., и т. н. (вж. материалите от съответните конгреси). Не по-малко значение имаха симпозиумите, посветени на паметници на живописта в Сърбия, изясняващи времето и средата, създали съответния паметник в общобалкански контекст: L'Art byzantin du XIII^{e} siècle. (Sopoćani, 1965). Beograd, 1967; Моравска школа и њено доба (Ресава, 1968). Београд, 1972; L'Art byzantin du début du XIV^{e} siècle (Gračanica, 1973). Beograd, 1978; Милешева у историји српског народа. Београд (1985), 1987; сръбско-гръцкият симпозиум „L'Art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courants spirituels au XIV^{e} siècle“. Belgrade (1985), 1987; много важни за нас са и текстовете към каталога за изложбата „L'Art Byzantin – Art Européen“, Athènes, 1964, организирана под патронажа на Съвета на Европа, в които се разглеждат в нова светлина въпросите за правомерността на термина „Ренесанс“ по отношение на изкуството на XIV в. в източнохристиянските страни. Ценни материали и обобщителни изследвания намираме и в материалите от конгресите по балканистика, българистика, симпозиумите по грузинско и арменско изкуство, „Лазаревските четения“ в Москва и ред други подобни научни прояви.

[39] Мавродинова, Л. Земенската църква. С., 1966, с. 5; Джурова, А.: 1. За характера на културния модел през XIV век. – В: Втори международен конгрес по българистика. С. (1986), 1988. Доклади. Т. 16. Изобраз. изкуство и архитектура. 10–18 (16–17); 2. Томичов псалтир. Т. 1, 69–70.

[40] Тъй като подготвяме отделно изследване по въпросите на декоративната система и иконографията на средновековната българска живопис, тези въпроси са засегнати тук само дотолкова, доколкото да се получи най-общо впечатление от даден паметник.

[41] Златарски, В. История на българската държава през средните векове. Т. 1–3. С., 1918–1940 (препеч. 1970–1972); Мутафчиев, П. История на българския народ. Т. 1–2. 2. изд. С., 1943–1944; Иванов, Й. Богомилски книги и легенди. С., 1925 (препеч. 1970); Ангелов, Д. Богомилството в България. С., 1969; Дуйчев, Ив.: 1. Българско средновековие. С., 1972; 2. Проучвания върху средновековната българска история и култура. С., 1981; Бурмов, А. Избрани произведения. Т. 1. С., 1968; Гюзелев, В. Княз Борис I. С., 1969; Божилов, Ив.: 1. Цар Симеон Велики. Златният век на средновековна България. С., 1983; 2. Фамилията на Асеневци. Генеалогия и просопография. С., 1985; История на България. Т. 2–3. С., 1981–1982, и цит. лит.

ГЛАВА ПЪРВА

ЖИВОПИСТА НА ПЪРВАТА БЪЛГАРСКА ДЪРЖАВА

(681 – 1018)

От древни времена Балканският полуостров представлява кръстопът, където се срещат народи и влияния от Изтока и Запада, от Северна Европа и Средиземноморието. Векове наред тук преминават различни етнически групи, кръстосват се култури и светоусещания, наслояват се традиции и художествени похвати от различни краища на света.

В изкуството на траките – едни от исторически засвидетелстваните племена, населявали най-рано нашите земи, намираме както общи художествени мотиви и елементи на идеологията с изкуството на древния Иран, така и близост с художествената продукция на скитите, сарматите и др., а същевременно – силно и непосредствено влияние от древна Гърция, чиито занаятчийски работилници са имали специално предназначена за тракийските пазари продукция[1]. Тази продукция е идвала не само от метрополията Гърция, но и от нейните черноморски колонии, които са търгували главно с местните племенни групи[2].

Римската империя, завладяла в I в. от н. е. и Балканите, разширява възможностите на местното население за досег с други народи и култури. Обхванала почти цяла Европа и Предна Азия, тя допринася за една особена универсалност в културата и изкуството, за още по-всестранно кръстосване и размесване на влияния и форми, което обуславя разпространението на редица еднакви мотиви и художествени похвати по целия средиземноморски басейн. Изкуството на древния Рим и особено неговата архитектура и скулптура оставят многобройни следи по нашите земи. И днес намираме голямо количество останки от стари римски градове, пътища, акведукти, възпоменателни и надгробни паметници, подови мозайки, бронзови предмети и др. Източната Римска (Византийската) империя, наследница на древния Рим, обогатява картината с нови художествени форми и похвати, както и с нови влияния от Близкия Изток. Наслояването на различни по време и вдъхновение паметници по нашите земи прави от тях своеобразен музей, в който са застъпени повечето епохи и стилове от създаваното някога тук изкуство. Този факт не може да остане без значение за развитието на културния и художествения живот на Балканите през Средните векове, въпреки че при своите начални набези славянските и прабългарските племена са разрушавали византийските градове и крепости. И до днес са достигнали останки от тракийската скулптура – многобройни изображения на тракийския конник или произведения на торевтиката, стенописите на Казанлъшката гробница, рисувани вероятно от гръцки майстори, които обаче отразяват тракийската царска идеология; уникалната скулптура на гробницата при Свещари; мозайки както от античната, така и от раннохристиянската епоха; стенописи от раннохристиянските гробници в Силистра, Пловдив или некропола на древна Сердика, както и редица сгради – раннохристиянски базилики из страната: „Св. София“ в София, „Червената църква“ при Перущица или базиликата при гара Хан Крум, някои от които са запазили и до днес интересни фрагменти от своята стенописна украса[3]. По тези паметници могат да бъдат установени различните етапи и стилове във всеобщия развой на изкуството, постепенното преминаване от античния илюзионизъм към по-абстрактното идеопластично средновековно изкуство с неговата богата символика. За това допринасят приложните изкуства на отделните племена и народности от Близкия Изток, където символно-идеопластичната система е била винаги значително развита.

В началния период на своето заселване на Балканския полуостров славянските племена влизат в пряк досег с по-всекидневните и провинциални форми на византийската култура и изкуство, тъй като в качеството си на нашественици отначало те самите рушат и опустошават всичко, включително и художествени ценности. Не трябва да отминаваме и факта, че значителна част от славяните в Македония и Дакия са приели християнството от византийците още преди образуването на българската държава. Прабългарите, чиято военна държавна организация влиза в основата на държавното устройство на новата славянобългарска държава, подсилват тежненията към декоративно и монументално изкуство от източен (ирански) тип, с което те са били запознати още в своята прародина[4].

През цялата епоха на Първото българско царство влиянието на Близкия Изток, Иран, Месопотамия, Сирия, Палестина и Мала Азия, чието изкуство е било по-близко до разбиранията и до самата художествена практика на прабългари и славяни, е особено явно. Техниката на градежа и самите постройки на новообразуваната двуетнична българска държава са наистина внушителни[5], както и първите образци на монументалната скулптура: Мадарският конник, статуята на лъв от Плиска и др. Различни от съвременните им византийски паметници са и първите писмени паметници на ханската канцелария – каменните български надписи, писани с гръцки букви на гръцки или на прабългарски език[6]. Изкуството на ранната българска държава се различава от съвременното ѝ изкуство на Цариград, където основен строителен материал е тухлата и където императорите иконоборци налагат една безфигурна, чисто декоративна стенна украса[7]. За съжаление от този ранен период на българското изкуство няма запазени паметници на живописта, нито сигурни данни за тяхното съществуване.

Приемането на християнството от Византия утвърждава за обединените в новата държава славяни и прабългари придобивките от до̀сега с византийската култура на Балканите (а и преди това – в техните първи поселения) и приобщава веднъж завинаги българската средновековна култура към източнохристиянската културна общност, която в областта на изкуствата по-късно ще бъде белязана от т. нар. „византийски стил“. За да избегнем ненужни спорове, налага се веднага да уточним това понятие.

Византийската империя, включила в пределите си почти всички римски провинции на Близкия Изток – Иран, Месопотамия, Сирия, Палестина, Египет, както и голяма част от Южна Италия, черпи с пълни шепи от богатото културно и художествено наследство на всичките тези земи. От една страна, там са големите елинистични центрове, като Антиохия, Александрия и др., а, от друга, това са просъществувалите още дълго местни художествени традиции, наследени от древните народи на Близкия Изток[8]. В тези части на Византийската империя се изгражда и новата християнска иконография, тъй като те са арена на събитията както от библейския, така и от евангелския разказ[9]. Т. нар. „византийски стил“ се оформя едва през втората половина на X в. като синтез на тази огромна многоетнична култура с новата християнска религия. Този факт е от огромно значение за тогавашното развитие на нашата страна, защото Византия, наследница на най-богатите антични култури и пряко – на почти универсалната по обхват Римска империя, е носител на най-високата култура в ранното европейско Средновековие. Именно тук продължават да се изучават произведенията на античните поети и философи[10], а изкуството на елинистичната епоха е непресъхващ извор, от който византийските майстори ще черпят образци и вдъхновение до самия край на Византийската империя. Всичко това обуславя и един дълбоко хуманистичен елемент – пиетет към човешката личност, към нейните чувства и качества, който винаги е налице (наистина в различна степен през отделните периоди) във византийската култура и изкуство и който оставя своя силен отпечатък върху културата и изкуството на българската държава.

Трябва да отбележим, че докато предхристиянският период на българската държава съвпада повече или по-малко с иконоборската епоха в развоя на византийското изкуство, официалното покръстване на българите се извършва около 20 години след окончателната победа на иконопочитателите. Иконоборството, ограничило привилегиите и поземлените владения на манастирите, от една страна, внася във византийското изкуство черти със светски характер, а, от друга, обогатява орнаментиката с нови заемки от Изтока[11] . За съжаление при развилите се ожесточени борби между иконоборци и иконопочитатели са били напълно унищожени редица паметници от изкуството на предиконоборската, а впоследствие – и на иконоборската епоха. Същевременно обаче в споровете около иконоборството се избистря християнската догматика и в края на IX в. византийското изкуство започва да се опира върху определени правила – канони за тематиката и разпределението на стенописната украса по стените на църковните сгради и идейно-естетически възгледи, които отговорят на идеалите на новоутвърдената централна власт и на претенциите на Византия за универсална свещена империя, за втори Рим.

Възстановяването на иконопочитанието във Византия, придружено от победа над арабите, върви едновременно с утвърждаването на императорската власт и на специфичните за тази част на Европа феодални отношения. Този факт, както и предхождащите го събития обуславят една неравномерност и разнородност в изкуството от втората половина на IX в., когато наред с връщането към образци от късноелинистичната епоха се появяват и паметници на византийското изкуство с определено „антикласичен“ характер: мозайките в купола на църквата „Св. София“ в Солун, отделни мозаични пана в цариградската „Св. София“, стенописите в кападокийските пещерни църкви, някои ръкописи и др.[12], в които прозират по-силни източни влияния. Едва в течение на X в. изкуството на византийската столица започва да получава по-цялостен облик и свои характерни черти[13] .

Цялата тази обстановка помага както за проявата на разнообразни тенденции, така и за наличието на известен еклектизъм като един от характерните белези на ранното византийско и още повече – на ранното българско изкуство, за съжителството в един и същи художествен паметник на различни по произход и време на създаване елементи, чието сливане в единен стил ще става и у нас бавно и постепенно[14] .

След покръстването на българския народ съвсем естествено се засилват византийските влияния във всички области на обществения и духовния живот и старобългарската култура се насочва към характерния за източнохристиянските страни „византийски облик“. Това не означава обаче бързо и стопроцентово византинизиране. Прабългарската основа, която има особен характер и стремеж към монументалност, от една страна, и орнаменталност от източен тип – от друга, се усеща във всички области на българското изкуство от тази ранна епоха.

Масивните каменни градежи в Плиска, Преслав, Брегалница, Преспа, Охрид и др. имат богата скулптурна украса. С това те се свързват с градежите от източните провинции на империята – Сирия и Иран, или подобните по съдба на нас източнохристиянски страни Армения и Грузия. В богатата декоративна скулптура на ранните български постройки мотивите също са съчетание от антични и източни елементи, което им придава т. нар. „предромански“ характер[15]. Същевременно във византийските провинции отмират стари общосредиземноморски образци на скулптурата, а в самия Цариград декоративната скулптура изживява известен разцвет в началото на X в., който е засвидетелстван в един-два паметника. Главният от тези паметници – църквата „Св. Богородица“, наречена по-късно „Фенари Иса“, е строена в 908 г. по поръчка на придворния Константин Липс (което значи либиец) и освен връзка с вече възприети в цариградското изкуство от VI в. източни мотиви показва несъмнено влияние от изкуството на сасанидски и абасидски Иран, изразено и в самата обработка на камъка[16].

Източна по вдъхновение и вероятни първоначални образци и мотиви е специфичната за Преслав и създавана в самия град рисувана гледжосана керамика, чиито мотиви намират паралели в украсата на „Фенари Иса“ и в паметниците на Междуречието[17] . Фрагментите от монументална живопис в Източна България, както и нищожните количества мозаични кубчета, останки от мозаична стенна украса в „Кръглата (Златна) църква“ в Преслав, не са запазени на място, а в развалините на сградите[18] и това не ни позволява да говорим за тематиката и иконографията, а още по-малко за стила и качествата на монументалната живопис в тези области. Съществуват само косвени сведения за стенопис на тема „Страшния съд“, нарисуван от византийския живописец Методий в двореца на княз Борис[19], или за ктиторско (вероятно мозаично) изображение на български владетел – княз Борис или цар Симеон, в „Кръглата църква“ до река Тича в Преслав[20]. За икона, закрилница на Преслав, взета като трофей от византийския император Йоан Цимисхий в 971 г. при превземането на българската столица Преслав, се споменава във византийската хроника на Йоан Скилица от XIII в. В една миниатюра (л. 172об.) на този ръкопис е изобразено триумфалното завръщане на Йоан Цимисхий в Цариград след победата му над руси и българи[21]. Пред императора на окичена с драперии колесница е положена трофейната „чудотворна“ икона, която представлява Богородица с детето Исус от типа Умиление. Не е споменато обаче дали самата икона е била изработена от български или от византийски майстори.

При разкопки на проф. Димитър Овчаров в Преслав в яма за отпадъци са открити стенописни фрагменти, които Николай Овчаров датира от X в., но които по наше мнение не са по-ранни от средата на XI в.[22]

По липса на конкретен стенописен материал за живописта в столицата Преслав засега съдим по запазените изображения в сродните изкуства. Едно от тях е рисуваната преславска керамика[23]. Трябва обаче винаги да приемаме с известна резерва паралелите с керамични изображения поради диктуваните от самия материал стилови особености. Техниката на гледжосаната керамика предполага известна стилизация на изображенията, графичност на контура и отчетливост на колорита, което само по себе си сближава керамичните изображения с изкуството на Изтока. Освен богатите и разнообразни орнаментални мотиви преславските керамични плочки са съхранили също така изображения на светци, архангели и фрагменти от сцени. Именно те дават донякъде представа за живописта на втората ни столица, още повече, че обратната страна на плочките свидетелства, че повечето от тях са били предназначени за стенна облицовка или за украса на вертикални плоскости, вероятно (както в съвременната „Фенари Иса“) за украса на архитрава на олтарната преграда.

Главните находища на рисувани керамични плочки в Преслав са няколко. Найранното от тях е гробищната църква в местността Тузлалъка, където освен керамични плочки за подова настилка, вместени в каменни легла, са намерени и пробни плочки с изображения на апостоли и евангелисти. Те са рисувани твърде грубо, плоско и макар и нелишени от експресивност, почти нямат художествени качества. Като имаме предвид подобни изображения в стенната живопис на кападокийските пещерни църкви и някои украсени византийски провинциални ръкописи от този период, бихме отнесли тези първи опити към IX в., каквато дата ни дават и археологическите материали. Слабите художествени качества на живописта тук обаче не ни позволяват да бъдем сигурни в тази датировка.

Свързани по сюжети и орнаментика са плочките, излезли от работилниците при „Кръглата църква“, двореца (респ. дворцовия манастир) и манастира „Св. Пантелеймон“ в Патлейна до Преслав, функционирали главно около края на IX и през X в. В тези работилници са произвеждани облицовъчни плочки с орнаментални мотиви, много от които имат предшественици в изкуството на Близкия Изток.

Най-късният етап в развитието на преславската рисувана керамика е представен от находките в местността Селище, където преобладава трапезната керамика[24].

В Патлейна, „Кръглата църква“ и двореца керамиката има вече собствен облик. Именно в Патлейна са намерени по-цялостни живописни фигури и изображения, сред които най-широко известен е образът на Св. Теодор, смятан от някои специалисти за начало на развитието на българската икона. Фактът, че е подготвен за стенна украса, ни дава по-големи основания да го причислим към стенната живопис на епохата, като и тук отчетем спецификата на материала и наложения от него стил на изпълнение.

При разкопки в една яма при дворцовия манастир на Преслав Т. Тотев разкрива керамични фрагменти, които са части от домашен или килиен темплон (олтар)[25]. Те представляват редица от изправени в цял ръст двама по двама църковни отци и епископи под подпряна на тънки вити колонки аркада. Идентифицирани са образите на Йоан Златоуст, Петър Александрийски, Амвросий Медиолански и Панкратий Тавроменийски[26]. Самата композиция – изправените под аркада отци – напомня ранно-християнските саркофази и намерената в Сирия торевтика от VI–VII в.[27], където 12-те апостоли са изобразявани в цял ръст под аркада. За сирийската металопластика напомнят и широко отворените очи, леко скъсените фигури и техният плътен, обобщен контур. От дворцовия манастир произхожда и плочка с изображението на апостол Павел на трон, която, както е показал Т. Тотев, се вмества в долните полета от аркадата на иконостаса[28]. Запазени са вляво последните две букви от надписа (....)ΟΣ. Апостолът държи затворена книга в лявата ръка и благославя трипръстно с дясната. Украсата върху предната страна на подножието на трона свидетелства, че изображението не може да бъде по-късно от X в. Към по-ранен образец отвеждат и сандалите на апостола. На тронове с подобни облегалки седят апостолите в стенописите от притвора на старата църква „Токалъ̀ клисе“ в Кападокия (началото на X в.)[29], където вероятно е изобразен „Страшният съд“. В стенописите от 889 г. на църквата „Св. Стефан“ в Костур виждаме апостолите на тронове с книги в лявата ръка именно в „Страшния съд“[30]. Споменахме, че според преданието „Страшният съд“, изписан от византийския живописец Методий в княз-Борисовия дворец, е дал последния тласък на българския владетел, за да приеме християнството. Дали рисуваната керамична плочка не е част от реплика на същата сцена? Има предположение, че точно в този манастир, включен в дворцовия комплекс, е завършил дните си първият български християнски владетел[31].

Основно изразно средство в керамичните изображения от Преслав е плътната кафява линия, която чертае контура и чертите на лицето. За фон на изображенията служи кремаворозовият цвят на фината преславска глина, с който е предадена и плътта. По лицата до контура върви розова „сянка“, загатваща най-общо обема на изображението. Колоритът е издържан в топла розовокафеникава гама с добавки на охра, няколко зелени тона, меко сиво-синьо, малиненочервено, виолетово и розово. Начинът, по който са изградени лицата в повечето от плочките, напомня ранни образци от източните провинции на Византийската империя. Източни по тип са и брадите както на св. Теодор, така и на епископите и апостолите от домашния олтар[32].

Преди години А. Грабар и Н. Мавродинов, анализирайки подробно стила на преславските керамични изображения и по-специално образа на св. Теодор, посочват източниците на вдъхновение на майсторите керамици[33]. Това са паметниците от споменатите вече източни провинции на империята, където се създава ранната християнска иконография или повлияните от тях най-ранни стенописи в Кападокия, както и стенописите и мозайките от предиконоборския период, запазени по нашите земи, т. е. раннохристиянски и ранновизантийски паметници, в които източните влияния са безсъмнени. Наличие на източни образци за преславската керамика предполага и Ив. Акрабова-Жандова[34], която е сред най-задълбочените ѝ изследвачи. Подобен тип керамични плочки, открити в Мала Азия на около 220 км източно от Цариград, се намират днес в художествената галерия „Уолтърс“ в Балтимор (САЩ)[35]. Източните влияния, понякога достигали до нас през Цариград, са били възприемани твърде лесно от нашите майстори керамици и живописци, тъй като са били близки до техните вкусове и художествени виждания.

Подобни стилови белези са налице и в украсата на някои от най-ранните старобългарски глаголически и кирилски ръкописи, като Асеманиевото и Зографското евангелие, т. нар. Савина книга, отчасти Синайския требник, Мариинското евангелие и др. Особено близка по мотиви и колорит до преславската керамика е украсата на Асеманиевото евангелие – един от сравнително ранните глаголически ръкописи, който се смята за препис от оригинала на Кирило-Методиевия превод на евангелския изборен текст (кратък апракос). Тази близост в орнаментиката и колорита сме отбелязали и другаде, но тук ще обърнем внимание, че в лицата, включени в някои от инициалите на евангелието, макар и рисувани с тънко перо, можем да видим същите белези: широко отворените очи, дъговидните вежди, същата розова сянка до контура, източната по тип обикаляща устата брада и т. н., както и същото вътрешно напрежение в изображенията[36]. Украсата на тези ръкописи намира паралели в късноантични паметници или ръкописи отново от Мала Азия, Сирия, Палестина и Коптски Египет. Това ни напомня, че славянските просветители Кирил и Методий са били във Витинския Олимп. А във Витиния като малоазийска област, макар и недалеч от византийската столица, източните влияния са чувствителни, особено при създаваното в манастирите изкуство[37]. Там се приютяват и монаси от другите източни провинции на империята, избягали от арабите и донесли със себе си книги и предмети на художествените занаяти от старите елинистични центрове. Както отбелязахме обаче, влиянията на византийското изкуство през този период у нас са по-скоро влияния от предиконоборските образци, към които се връща и самото византийско изкуство в първите години след възстановяване на иконопочитанието.

От края на IX в. във Византия успоредно с развитието на феодалното земевладение и укрепването на централната власт се наблюдава едно обръщане към античните източници за възстановяване на художествени норми и похвати, наричано „Македонски ренесанс“ по името на управляващата тогава династия. Както доказват ред специалисти, това явление има предимно столичен, придворен характер и е дирижирано от самите византийски владетели[38]. Отбелязахме, че византийската култура никога не скъсва връзките си с античността и че в нея винаги съществуват хуманистични тенденции за разлика от цели периоди в развитието на изкуството в Западна Европа. Това прави употребата на термина „Ренесанс“ твърде условна и ограничена. В случая с Македонския ренесанс обаче връщането (след иконоборския отказ от изобразяване на Бога и светците) има истински характер на обновяване, обогатено от светския и пейзажния репертоар на сцените, украсявали дворци и други сгради през иконоборския период, и от засиленото през този период черпене от източната, преди всичко иранската орнаментика. Съвсем естествено е това изкуство да има сравнително разнороден характер[39]. Съзнателното, планомерното обръщане на византийската култура към някои класически норми след възстановяването на култа към иконите не означава сляпо и безрезервно подражаване на античното наследство. Както доказват Курт Вайцман и А. Грабар[40], това обновяване не пренебрегва създадените вече в ранновизантийското изкуство преди иконоборския период нови по дух християнски изображения и форми.

Процесът на обновяване върви по две линии: от една страна, към утвърдените в V–VII в. християнски изображения се добавят класически детайли, като например олицетворения на градове и реки или архитектурни фонове, характерни за античния театър, а, от друга – на самите християнски по дух изображения се придава по-„класически“ вид, като се намалява степента на абстракция, свойствена на предиконоборското византийско изкуство, подсилва се моделировката, обогатяват се колоритът и пейзажът по елинистичен образец. Най-изтъкнатият съвременен германски византолог Ханс Белтинг, излизайки от украсата на ръкописите, нарича това явление „класицизъм“[41]. Той разграничава в него две отделни фази, които се характеризират с различни, понякога противоположни стилови тенденции. Първата, наречена условно от Белтинг „елинистична“, за която всъщност говори Вайцман, се изявява найсилно около средата на X в. и се характеризира с изграждането на изображенията от светлосенки и багри по подобие на елинистичната живопис. Втората фаза, чието название „атическа“ е още по-условно, се проявява в книжната миниатюра от последната четвърт на X в. с кулминация около хилядната година, като се характеризира със стилизация на монументалните форми и идеализиран израз. Тя подготвя с новата „иконна дистанция от зрителя“ и идеалната духовна атмосфера на вече типичното византийско изкуство на XI в. Бихме добавили, че според нас тези явления са се зародили именно в мозайката и стенната живопис, където се намират и по-ранни примери за тях[42].

Трудно е да се определи точно влиянието на този класицизъм върху изкуството на столицата Преслав, като изключим до известна степен декоративната скулптура. Отбелязахме, че старата източна подложка на старобългарското изкуство е изключително жизнена до самия край на Първото българско царство. При това едно цяло течение във византийската монументална живопис и отчасти в миниатюрата, което беше наречено от Манолис Хатзидакис „антикласично“[43], има също по-източен характер и продължава да съществува дори след падането на Византийската империя. За ранния средновековен период това са мозайките от IX в. в църквата „Св. София“ и стенописите в абсидата на ротондата „Св. Георги“ в Солун, някои изображения от IX и X в. в цариградската „Св. София“ и др., в най-ранните църкви на Костур (Кастория – дн. Гръцка Македония, IX–X в.) и в кападокийските пещерни църкви, а за XI в. – мозайките и стенописите в манастира „Св. Лука“ в Гърция[44]. Едновременно с това обаче борбата за утвърждаване на иконопочитанието, довела до изкристализирането на християнската догматика, налага едно по-точно и строго разпределение на сцени и изображения по стените на храмовете, което в най-общи линии се запазва и до последните паметници на византийското изкуство.

Видяхме, че в близките до монументалната живопис изкуства на Първото българско царство – рисуваната керамика и украсата на ръкописи – имат превес източните похвати в трактовката на изображенията. Така ли е било обаче в самата монументална живопис по нашите земи? Най-ранните по-цялостно запазени стенописни изображения от тази епоха се намират в югозападните области на страната. Почти веднага след приемане на християнството княз Борис нарежда да бъдат построени седем съборни (катедрални) църкви[45]. Знаем, че цар Симеон продължава строежите и по западните земи. По негово време (в 905 г.) с негови и на баща му Борис средства е съграден манастирът на Наум Охридски „Св. Архангели“[46]. Известно е, че при покръстването княз Борис приема името Михаил, т. е. манастирът е посветен на първия сред архангелите – неговия патрон Михаил.

През 1973 г. близо до Струмица са открити изображенията на Петнадесетте Струмишки (Тивериополски) мъченици в раннохристиянска гробница[47], използвана за мартирий, посветен на тях. Изображенията им в бюст са разположени в три реда. Техните откриватели и непосредствени проучватели ги датират от прехода между IX и X в. поради съразмерните им пропорции и внимателното моделиране на лицата. Те обръщат внимание на близостта им с изображенията на Христос и император Лъв VI в цариградската „Св. София“ и с ръкописи от втората половина на IX в. – „Християнската топография“ на Козма Индикоплов (Vat. gr. 699), „Словата на Григорий Богослов“ (Par. gr. 510) от около 880 г.[48], както и с някои изображения от преславската рисувана керамика. Интересно е да отбележим, че в едно изследване върху миниатюрите в Светославовия сборник от 1073 г.[49], копие от преведен и украсен в Симеоновия скрипторий старобългарски екземпляр, ние многократно посочваме паралели за миниатюрите на сборника в същите два ръкописа, произлезли от Цариград, както и в мозайките от цариградската „Св. София“. Художествените качества на струмишките стенописи ги отнасят към официалната класицизираща тенденция на епохата, към „елинистичната фаза“ на Македонския ренесанс. Историята на Тивериополските мъченици, загинали през времето на Юлиан Отстъпник, стига до нас чрез житието им, чийто автор е Теофилакт Охридски[50]. Църквата, в която те били погребани след мъченическата им смърт, е разрушена от аварите. Княз Борис I, научавайки, че над гроба им стават чудеса, издигнал в тяхна чест нова църква на Брегалница, където по молба на струмичани пренесли мощите на трима от мъчениците. Останалите били пренесени по-късно в Брегалница по нареждане на цар Симеон.

Гробницата, всъщност криптата, в която са открити стенописите, се е намирала под пода на разрушена раннохристиянска базилика. В края на XI–XII в. на това място е издигнат и нов храм. Явно изображенията са изписани за утеха на местното население през Борисово или Симеоново време и ако се съди по високото им качество, по поръка на българския владетел.

Широко отворени очи и мека постепенна моделировка виждаме и във фрагмента от първия стенописен слой в друга църква при Струмица – „Св. Леонтий“ до с. Водоча, датирана от Петър Милкович-Пепек – X в. Този фрагмент напомня стенописите в пещерната църква „Рождество Христово“ на манастира „Калоритиса“ на остров Наксос от началото на X в.[51]

Няколко от църквите в град Костур (Кастория, Гръцка Македония) са издигнати и изписани в тази ранна епоха, когато градът е бил в българските предели. Предполага се, че поне една от тях е сред построените от княз Борис I съборни храмове[52], споменати от Теофилакт (вероятно посветената и тук на архангелите Митрополия). От тях най-ранни са стенописите, запазени в базиликата „Св. Стефан“ в североизточния край на града, една от характерните по строеж костурски базилики с квадратен наос и високо издигнат над страничните среден кораб, чийто тип ще влияе на местната архитектура дори в XIV в.[53] Стенописите от първия живописен слой в „Св. Стефан“ се намират в западната част на храма, по западните стълбове и свързаните с тях арки, в притвора и в издигнатата над него галерия. Напоследък Николаос Муцопулос откри надпис с дата 889 г. върху стенописния слой[54]. У него намираме и изчерпателно описание на сюжети и образи в трите костурски базилики.

Още с влизането (входът днес е от северната страна) се забелязва чудесното лице на стар белобрад светец върху източната страна на северозападния стълб. Белият нимб около главата е ограден от червена черта, след която има втори черен контур, украсен с два реда бисери, прекъснати на места от правоъгълни скъпоценни камъни. Бисерна рамка огражда и цялото изображение. В извивките на страничните арки към притвора в неголеми, обрамчени и тук с перли медальони виждаме изображения на мъченици. Запазените до тях надписи ни дават имената на някои от Четиридесетте Севастийски мъченици, които, както знаем от Похвалното слово на Климент Охридски, Темничкия надпис и Колоната на цар Иван Асен II в Търново, още през Ранното средновековие са били на голяма почит като защитници срещу злото[55]. Сводът на 3 притвора в църквата „Св. Стефан“ е зает от изображение на „Страшния съд“ – апостолите седят на богато украсени тронове с разтворени линирани книги в ръце. Зад тях между троновете са изправени архангелите Михаил, Гавриил, Уриил и Рафаил. В западната част на свода в средата е изобразен Христос на трон. Останалите седящи фигури са 13, което предполага, че от двете страни на Христос са били Богородица и Йоан Кръстител („Дейсис“). Огромното изображение на Ада заема част от странѝцата на стълбището за галерията. Върху северната част на арката над стълба до вратата са изписани св. Зосим и Мария Египетска. Това са едни от най-ранните им изображения, паралел на които се намира в пещерната църква „Кълъчлар клисе“ (Кападокия) от втората половина на X в.[56] В средния кораб над арката към притвора е било изобразено „Разпятието на Христос“, а върху южното лице на южния стълб към притвора – Св. Георги на кон. В галерията над притвора в арката на прозорчето към наоса изображенията от първия слой се открояват докъм рамената върху керемиденочервен фон. И тук по западната стена се различават седнали фигури. В южната част на галерията е отделен параклис скит, посветен на св. Ана. Тук, върху вътрешната част на преградната 4 стена, се намира известното изображение на св. Стефан с богато украсена дарохранителница в лявата ръка. До изображението, чиято рамка също е обточена с бисери, се разгъва орнамент от черен пòвит (rinceau) на бял и на тъмен, керемиденочервен фон. Орнаментална ивица от типа „нагъната лента“ (хармоника) от три цвята разделя на две притвора. Буквите от гръцките надписи до изображенията са изписани с едър, почти квадратен унциал, характерен за IX в. Редуват се ⓐ с †Ο ΑΓΙΟΣ (светии), като кръстчето пред началото на думата е също белег, който изчезва в по-късна епоха.

Характерни за тази живопис са твърдите, доста едри гънки на дрехите, придружени от по-светли щрихи, излизащи от общо бяло петно. Лицата са сравнително широки, с изразителни черти, оградени с тъмен плътен контур. Плътта е сивокафеникава, сумарно моделирана с червеникави сенки. Очите са широко отворени под високо вдигнати дебели дъговидни вежди. В колорита на тази първа живопис преобладават керемиденочервеното, черното и бялото, а по-малко – охрата и сивото. Всички тези белези отвеждат към стенописите от най-ранната архаизираща група пещерни църкви в

Кападокия (Мала Азия)[57], изписани през втората половина на IX или X в. Там намираме както колоритната гама (с добавка на зелено, което тук може да не е запазено), плътния контур, изразителните черти на лицето, широко отворените очи под дъговидни вежди, вълновидния контур на косите и тяхната стилизация, излизащите от широко бяло петно успоредни тънки гънки на дрехите и сумарното моделиране, така и обсипаните с перли нимбове, рамки, книги и предмети, шевове и бордюри на дрехите. Нимбове, оградени с едноредов бисерен низ, които се срещат още в VI–VII в. в египетски стенописи, ще видим и в стенописите от VII в. на „Червената църква" в Перущица; в IX в. – в мозайките на „Св. София" в Солун[58], където трактовката на косите и плътният контур са също близки до костурските стенописи. Двата перлени реда от костурските нимбове с вмъкнати скъпоценни камъни, както и обточените с перли мебели и предмети срещаме отново в ранните кападокийски църкви, най-често върху рамките на сцените. Интересна е и формата, и украсата на троновете от „Страшния съд" в притвора на църквата „Св. Стефан", чийто най-близък паралел (може би образец?) намираме в цариградския ръкопис от IX в. със Словата на Григорий Богослов, № 510 от Парижката национална библиотека, споменат по повод на струмишките изображения[59]. Украсата от по две инкрустирани плочки, разделени от два хоризонтални реда бисери по същите тронове, се среща в ръкописи от X в. от Бодлиевата библиотека в Оксфорд[60]. Трябва да си спомним, че в „Кръглата църква" в Преслав има колонки от олтарна преграда, инкрустирани с керамични плочки, които имитират сребърна мебелировка с инкрустиран емайл и скъпоценни камъни.

❖

Много близки до стенописите от първия слой в църквата „Св. Стефан" в Костур са фрагментите от първата стенна живопис на другата ранна костурска базилика – „Св. Архангели" (Митрополията)[61]. Фрагменти от тази живопис са запазени в абсидите на протезиса и диаконика и в притвора – върху надлъжния среден свод, подпорните арки до него и люнетите над вратите. В протезисната абсида останките от Христова фигура, както и фрагментите върху съседната северна стена са в много лошо състояние. Доста избледнели са и изображенията в притвора: „Дейсис" в люнета над вратата към наоса, Христос в бюст над южната врата, а над входната врата – три фигури, които са идентифицирани напоследък като трима праотци с Лазар в лоното на Аврам[62]. И трима имат перлени нимбове. В източния тимпан на сводчето е бил Христос на трон, по арките и източната стена личат останки от фигурите на светци монаси, военен светец и др. Тронът на Христос по форма и украса е много близък до троновете от притвора на „Св. Стефан". Относително най-добре запазено от цялата първоначална живопис на църквата „Св. Архангели" е изображението на евангелиста Матей в абсидата на диаконика. 5 Тук целият фон зад фигурата е тъмносин, разделен хоризонтално зад раменете с бисерна ивица, която обрамчва фона и отстрани. Бисерният контур на нимба е еднакъв с тези от „Св. Стефан". Само трактовката на дрехите като че показва по-малко умение: гънките по средата на химатия не са добре разбрани и са оформени отстрани в нещо като епитрахил. И тук очите са широко отворени и веждите дъговидни, но плоското скулесто лице, въпреки че не е далече от изображенията в „Св. Стефан", има по-груби черти. По-елементарно са предадени и косата, и брадата, като това съвсем не намалява приликата с ранните кападокийски стенописи. Буквите на надписа †Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΘΤΕΟΣ, са почти еднакви по начертание с надписите в „Св. Стефан". Всичко това показва, че в двата паметника е работило едно и също зографско ателие, а разликите се дължат вероятно на това, че са рисували двама или повече майстори. В книгата си за ранните костурски църкви Н. Муцопулос[63] приема датировката на изтъкнатия гръцки византолог М. Хатзидакис[64] – края на IX – началото на X в., – който още преди откриването на надписа на базата на обстоен анализ датира стенописите на „Св. Стефан" от това време.

❖

В притвора на трета от ранните костурски базилики – „Св. Врачи безсребреници Козма и Дамян", са запазени също фрагменти от първичния живописен слой[65]. Това са изображения на църковните отци св. Василий Велики (Кесарийски) от запад и св. Никола от изток в арката, която поддържа южната част на надлъжния свод на притвора. Те са разделени от правоъгълник със стилизиран растителен орнамент в бяло, червено и сивосиньо в ключа на арката. В североизточния ъгъл на притвора са изписани образите на св. св. Константин и Елена и ктитора Константин. Отляво до прозорчето на южната стена личат останки и от много избледнялата фигура на ангел. В изображенията на двамата църковни отци, които се показват под фигурите на същите светци от втори живописен слой, се усеща вече влиянието на византийския класицизъм както в художествената мяра и вътрешното напрежение на изображенията, така и в тяхното изпълнение. Всяко от двете лица има собствени пропорции и черти,

Инв. № 76/99

които се различават по неуловими на пръв поглед подробности, но дават различна, напълно индивидуална физиономия на двамата църковни отци. Различна е още структурата на черепите им, която обуславя чертите на лицата и тяхното разположение. Под широкото, обрамчено с почти равна ивица бяла коса чело на св. Никола, набраздено от три леки бръчки, веждите са извити високо, като лявата вежда и окото на светеца са по-високо разположени от десните и с това спокойният замислен поглед е добил особена дълбочина. Под изпъкналите скули бузите хлътват изведнъж, а равната линия на устата като че крие загриженост или горчивина. Лицето на св. Василий е друго – слабо, длъгнесто, с тесен дълъг нос, удължено и от заострената тъмна брада. 6 Двете бръчки на челото и тези отстрани на устата са по-тъмни и вдълбани, очите, по-малки, са вперени в зрителя с въпрос, подсилен и от извитата надолу линия на устата. Лявото око и тук е по-високо, но едва забележимо. По-подчертан е и контурът на окото над клепача и с това погледът на светеца е напълно различен от този на св. Никола. Интересно е да отбележим, че двете лица дори са моделирани по различен начин. Лицето на белокосия, замислен за доброто на своето паство св. Никола е изградено от светла, розова и белезникава охра с малко по-тъмнорозови сенки, докато при тъмнокосия Василий изпитото тясно лице има кафеникави сенки. Черният контур, бележещ и чертите на лицата, е лек и не се натрапва. Фелонът на св. Василий е тъмносин, а сенките по омофора – охрови. Формулата, по която са разпределени гънките под дясното му рамо, предвещава разположението на гънките на дрехите от стенописите на „Св. София“ в Охрид, но в костурската църква всичко е по-спокойно и изчистено. И двата образа се открояват на сиво-син фон, чиято мекота допринася за класическото звучене на изображенията. Който познава житията на двамата светци, ще бъде поразен от вярната психологическа характеристика на всяко от тези изображения – загрижения за бедните и онеправданите мирликийски епископ св. Никола[66], чието име е свързано с безкрайни добрини и легендарни чудеса, и създателя на основния текст на литургията и на „Правилата за монасите“, утвърждаващи неголемите общежителни (т. нар. „Василиевски“) манастири, богослова, епископа на Кесария Кападокийска Василий[67]. Двамата светци се свързват както с борбата си срещу арианството, за чистотата на православието и Никейския символ на вярата, така и с широката си благотворителна дейност, макар че всеки от тях се е проявил по различен начин. Тъй като не е обичайно църковни отци, чието място е в първия регистър на абсидата, да се изписват в притвора, предполагаме, че тук техните изображения имат вотивен (молитвен) характер, че са свързани с конкретен обет или прошение на ктитора. Това става още по-ясно при изображенията на св. св. Константин и Елена върху северната стена, тъй като ктиторът на име Константин е изписан на съседната, източната стена на притвора. Богато украсените лорове, далматики и торакий, формата на короните на византийския император Константин и неговата майка Елена имат паралели в паметници от IX до XI в.[68] Редица белези сближават тези изображения с образите на двамата църковни отци от южната арка, но изпълнението като че е по-елементарно, а освен това липсва дълбокият вътрешен заряд на двамата епископи. Очите и тук са широко отворени, веждите дъговидни, носовете прави, но малко по-къси, челата – ниски и захлупени от косите, контурът – по-плътен и твърд. Ктиторът Константин, рисуван по същия начин, прилича на св. Константин. Гънките на дрехите му обаче напомнят тези по фелона на св. Василий. Предполагаме, че и тук са работили живописци от едно и също ателие, но по-елементарната живопис в североизточния ъгъл ни подсказва, че вероятно е правена от помощник на майстора. Като отчитаме одухотвореността на образите на църковните отци, израза на дълбоко напрежение и художествената мяра в тяхното изображение, смятаме, че трябва да бъдат отнесени към началото на XI в. Буквите на надписите тук са вече с правоъгълна форма, леко издължени, което също е белег за по-късна дата в сравнение с надписите в двата предишни стенописни комплекса. В двата епископски образа, откроени на мекия сивосин фон, има нещо наистина класическо, характерно за втория, „атическия“ етап на класицизма от прехода между X и XI в.[69] Тези образи подготвят по-късната и по-експресивна живопис от „Св. София“ в Охрид. Като имаме предвид наличието на чудесните, спокойни и още по-фини по изпълнение образи от този тип в притвора на солунската църква „Св. София“, смятаме, че и в тази костурска църква са работили солунски майстори[70].

Високото, обрамчено с бяла коса чело на св. Никола от първоначалната живопис в църквата „Св. Врачи“ в Костур има близък паралел в образа (вероятно на същия светец) в първия пласт от живописта на базиликата „Св. Ахил“ на Преспа[71], който е навярно и от същото време, т. е. от царуването на Самуил. Стенописите от този първи пласт в „Св. Ахил“ са малко и в твърде недобро състояние, за да позволят по-подробен анализ. За отбелязване сред тях са названията на епископските катедри в долния регистър на абсидата. Твърде малко е запазено и от първия слой в църквата „Св. Герман“ в едноименното село на Преспанското езеро от това време[72]. Под по-късна живопис и в други църкви в западните области на тогавашната българска държава съществуват недостъпни засега ранни стенописи.

Най-ранният съхранен паметник на монументалната живопис в днешните граници на страната ни са стенописите от първия живописен слой в софийската църква ❖ „Св. Георги“, част от които бяха разкрити преди около двадесет години[73]. Те са запазени в барабана на грамадния купол на църквата, предимно в неговата североизточна част. Това са фрагменти от осем ангелски фигури, запътени на изток с обвити в кърпи ръце, и четири образа на пророци под тях, между прозорците на куполния барабан. При първата по-подробна публикация върху църквата от Б. Филов през 1933 г. огромните фигури на пророците, разположени по двама между прозорците, са били значително по-добре запазени. Благодарение на старите фотографии познаваме наистина величественото изображение на пророк Йона, от което сега се различава само 7 силуетът източно от северния прозорец. От останалите образи северно от източния прозорец може да бъде идентифициран Йоан Кръстител както по традиционното си облекло – с голо рамо и кожена наметка, така и по надписа до образа и текста върху свитъка в ръката му: ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ..., т. е. „Ето агнецът божи, който поема греховете на света“ (Йоан, I; 29)[74]. Самото изображение обаче е много избледняло. През 1971 г. при проведена от НИПК реставрация е открито единственото лице от свитата на ангелите[75], работено в същия монументален стил и вероятно от същата ръка, както образът на пророк Йона. И двете масивни и стабилно изградени фигури 8 имат не само обем и маса, но и солидно физическо присъствие. Формите на едрите плътни тела обуславят ритъма на гънките по свободните антични дрехи. Плътта е изградена чрез умела моделировка, по-скулптурна при пророк Йона и по-мека и плавна – при красивия юноша. И в двете изображения има нещо от характерната за византийската живопис от „елинистичния класицизъм“[76] телесност и чувственост, която се дължи на осъзнатото връщане към елинистични образци. Същевременно обаче тук е налице и присъщото на по-късния етап одухотворяване на образите. Едрата фигура на пророка е не само стабилна и мощна: освен живия жест на ръката, солидния череп и изваяните почти скулптурно черти на лицето в целия израз и особено в погледа личи силата на божествено вдъхновение, страстната вяра в предричаните чудеса, което придава на изображението огромна вътрешно овладяна сила на внушение. Същата жизненост излъчва и образът на възмъжаващия прекрасен юноша, който трябва да вдъхне на зрителя дълбокото си и искрено преклонение пред Бога. Най-близък паралел за тези изображения са образите на пророците от Библията на Никита, където Йеремия напомня Йоан Кръстител от софийската църква „Св. Георги“, Йона и Наум – Йона, а младите пророци Авакум и Агей – ангела[77]. Освен в този ръкопис паралели за ангела намираме и в Псалтира на Василий II, където приликата на младия Давид с изображението от „Св. Георги“ е очебийно[78]. И двата ръкописа са създадени във византийската столица на прехода между X и XI в. Споменатият по-горе „сенсуалистичен“ момент в изкуството, последвало възстановяването на иконопочитанието, така добре разгледан от В. Лазарев[79], е дал известни основания на М. Цончева за твърде ранна датировка на стенописите[80], още повече, че в IX–X в. Сердика е в границите на България. Подобна датировка биха подкрепили и светлите тонове на дрехите в меки, хармонични съчетания – светлосивите, светлорозовите и бледожълтите туники на ангелите. Но особеният ритъм в предаването на материята при дрехите, където се редуват снопове от прави линии с цели водопади от свободно и красиво наслагващи се гънки, известна категоричност на контура и стилизацията на косите на ангела и особено вътрешното напрежение на изображенията предполагат по-късна дата на стенописите. Всъщност подобен тип гънки по дрехите на ангела и близки колоритни съчетания намираме в напомнящите елинистичните образци миниатюри на известния ни вече ръкопис със Словата на Григорий Богослов от Парижката национална библиотека. Вече по-сухи и графични, подобни гънки ще видим и у един от майсторите миниатюристи, работили „Менология на Василий II“ към края на X в.[81] В края на IX в. гънките са още пластични и придават характерната за плата мекота, а и самата им моделировка, както моделировката на лицата и целият колоритен строй носят спомена от класическите образци. Нашата по-късна дата при стенописите в „Св. Георги“ не навлиза много в XI в. както поради изтъкнатите вече белези, така и поради характерния, почти квадратен унциал на надписите към стенописите. Н. Мавродинов още в 1944 г. датира тези стенописи от прехода между двата века[82]. Кърпите с кенари и дребен орнамент, в които са увити ръцете на ангелите, тъмновиненият с кафеникав оттенък цвят на някои мантии говорят и за влияния или от местното художествено наследство, или отново от стари източни образци. Едновременно с това началният етап на втвърдяване на гънките, плътният и сигурен контур, изграждането на фигурите и тяхната монументалност напомнят за паметници на мозайката. Тъй като връщането към късноелинистичните и ранновизантийските образци през този период във Византия е ръководено и провеждано непосредствено от цариградските придворни ателиета, логично е да допуснем наличието на цариградски влияния (преки или опосредствани) в първоначалната живопис на църквата. Изображенията в църквата „Св. София“ в Охрид, чиито гневни погледи, йератична строгост и подчертана стилизация на дрехите бележат следващия етап в развитието на стенната живопис, се датират от последните проучвания на специалистите някъде между 1037 г. и средата на XI в.[83] Т. е. стенописите в църквата „Св. Георги“ и малко по-късните, според нас – в притвора на „Св. Врачи“ в Костур, където патосът е по-приглушен, са създадени след падането на Преслав, през царуването на Роман и Самуил. Като отчитаме честите войни с Византия, бихме стеснили периода на тяхното създаване между 986 и 1001 г., когато вече югозападните области са арена на постоянни военни действия. Тогава биха могли да бъдат изписани само отделни вотивни изображения, както в притвора на „Св. Врачи“ в Костур.

ИЗВОДИ

Ако се помъчим да обхванем с поглед живописта от Първото българско царство, ще набележим следното.

А. Две различни тенденции в живописта

А.1. Официална, класицизираща, свързана вероятно с поръчка от високопоставени ктитори и косвено – с цариградските художествени традиции: Струмица, църквата „Св. Петнадесет Струмишки (Тивериополски) мъченици“; образеца на Светославовия сборник от 1073 г. и други ръкописи, излезли от Симеоновия придворен скрипториум, като образеца на Остромировото евангелие, на Учителното евангелие на Константин Преславски, на Словата на Иполит и др.; стенописите в „Св. Георги“ в София, „Св. Ахил“ в Преспанското езеро и „Св. Врачи“ в Костур.

А.2. „Антикласична“, плоскостна, декоративна живопис с плътни контури, обобщени форми, със сумарна или без никаква моделировка: „Св. Стефан“ и „Св. Архангели“ в Костур, керамични изображения на апостоли от Тузлалъка в Преслав, както и рисуваната от писачите украса на някои ръкописи, като Синайския псалтир, Савина книга, Енинския апостол и др. (В изображенията върху плочките от преславската керамика като че се преплитат и двете тенденции, тъй като по-голямата декоративност и плоскостност са обусловени от материала. Тук трябва да отбележим отново приликата с изображенията в Асеманиевото евангелие.)

Б. Декоративна система

Б.1. Поради фрагментарното състояние на оскъдния брой стенописи твърде малко може да се говори за декоративната система на паметниците от тази епоха по българските земи. Единствено стенописите на „Св. Георги“ в София свидетелстват за разпадането на старото предиконоборско разпределение, когато куполите са били заети от „Възнесението на Христос“[84]. В софийската църква е засвидетелстван един междинен момент, в който ангелите под медальона с бюста на Христос Вседържител, заместил неотдавна сиянието с възнасящия се Христос, са обърнати на изток, с увити в драперия като знак на почит ръце. По-късно, например в стенописите от 1259 г. в Боянската църква или от XIV в. в Земен, самите ангели носят медальона с изображението на Вседържителя[85]. В две от костурските църкви намираме „Страшния съд“ в притвора.

Б.2. Разпределението на изображенията в „Св. Георги“ в София е свидетелство и за доброто познаване от страна на майсторите на символиката на самата църковна сграда, която, според ранните християнски автори, трябва да бъде образ на вселената. Така в купола, представящ небето, се изобразява Христос. Под него са разположени предсказалите идването на Спасителя пророци като посредници между Бога и хората. Според ред писмени данни веднага след победата на иконоборството декоративната система на цариградските църкви още не е включвала Големите църковни празници[86], а – по образци от предиконоборската епоха, освен Христос, Богородица и небесните сили (ангелите) – само изображенията на светци и мъченици. Може би и най-ранната стенопис в „Св. Георги“ е отразявала тази практика, тъй като няма данни за наличието на евангелски сцени в първия живописен слой.

В. Иконография

В.1. Иконографията на Христос, Богородица, отделните светци – св. Никола, св. св. Петър и Павел, св. Василий Велики, св. Теодор, св. Йоан Кръстител, св. Йоан Златоуст, пророк Йона и др.

В.2. Иконографските схеми на някои сцени – „Разпятие“, „Благовещение“, „Слизане в ада“, „Страшният съд“, „Зосим храни Мария Египетска“ – са вече установени.

В.3. В запазените стенописи от епохата природният и архитектурният пейзаж не са застъпени. Запазени са само изображенията на мебели – троновете на Христос, Богородица и апостолите от „Страшния съд“ в костурските църкви, които отвеждат към раннохристиянски образци.

В.4. Орнаменталните мотиви в преславската керамика са под пряко или опосредствано източно влияние, но някои от тях са налице и в мозайките на солунската ротонда „Св. Георги“ – нач. на V в. (ще ги намерим и в орнаментите на Светославовия сборник)[87]. Орнаменталните мотиви от костурските църкви се срещат и в други византийски паметници от епохата.

Г. Връзки и влияния

Г.1. Преки влияния от местното художествено наследство в колорита, някои орнаментални мотиви и др.: „Червената църква“ при Перущица, базиликата при гара Хан Крум и т. н.

Г.2. Наличието на източни черти в иконографията и стила, а доколкото можем да установим – и в орнаментиката, дошли в изкуството ни по три пътя:

а) от местното художествено наследство;

б) чрез ранните връзки на прабългари и славяни предимно с иранската култура;

в) чрез съвременното византийско изкуство, в което източните елементи, силно изразени още в предиконоборската епоха, се увеличават (особено в орнаментиката) през иконоборския период и след него. Те остават постоянен спътник на антикласичната линия на средновековната живопис, особено в по-провинциалните и периферните паметници, като например църквите „Св. Стефан“ и „Св. Архангели“ в Костур и някои изображения от преславската керамика.

Г.3. Византийски цариградски влияния в официалната тенденция: „Св. Петнадесет Струмишки (Тивериополски) мъченици“, „Св. Георги“ в София, „Св. Врачи безсребреници Козма и Дамян“ в Костур, „Св. Ахил“ на Преспанското езеро.

Д. Гръцките надписи към всички запазени стенописи от този период, включително и керамичните изображения от Преслав, за които има несъмнени свидетелства, че са работени от българи, означават, че образите на Христос, Богородица, ангели и светци са били смятани за „свещени“. Затова е бил запазен и езикът на копираните образци като аргумент за тяхната автентичност. Доказателство за това е фактът, че в Преслав са намерени плочки от същия материал и със същия стил с български текстове, изпълнени с великолепно литургично уставно писмо[88], както и с двуезичен гръцки и български текст, излезли от същите работилници за рисувана керамика, където са произвеждани и фигурните изображения. Единствено в украсените старобългарски ръкописи от епохата надписите са на български език.

Що се отнася до народността на майсторите, рисували най-ранните стенописи у нас, първото сведение за живописеца Методий, изписал „Страшния съд“ за княз Борис, както и първите керамични находки в Преслав показват, че отначало заедно с християнската просвета и религия от Византия и нейните източни провинции идват и майстори на живописта и на художествените занаяти. Доста скоро обаче техните местни ученици започват самостоятелна работа. Сред тези ученици е имало вероятно занаятчии със завършена подготовка, което се отразява и на характера на тяхната нова, християнска продукция.

При паметниците от западните области на българската държава се усеща влиянието на големия византийски център с многобройно славянобългарско население – Солун. Още от късноантичната епоха Солун е същински музей, особено на средновековната архитектура, мозайка и живопис. И до днес там са запазени едни от най-ранните, създадени почти веднага след възстановяване на иконопочитанието преди края на IX в. мозайки в купола и абсидната част на църквата „Св. София“. Вече говорихме, че в тях е безсъмнено източното влияние – те са силно графични, с характерни пропорции, ъгловати движения на фигурите, особен източен тип на лицата и стилизация на дрехите, косите и растителността от пейзажния фон. Отбелязахме и перления контур на нимба около главата на Богородица, когато говорихме за костурските църкви. Ако сравним обаче тези мозайки с някои паметници от предиконоборската епоха, ще си дадем сметка, че и тук е налице черпене от ранновизантийската традиция, но от друга нейна тенденция, чиито образци трябва да се търсят по-определено на Изток. Най-голяма е вероятността майсторите от югозападната част на Балканския полуостров, ползвали като образци именно солунските паметници и (някои от тях) получили своята подготовка в Солун, да са били канени при изписването на паметници и в близките селища. Не бива да се отмине обаче и поразителната прилика на стенописите от двете костурски църкви с паметниците от източните провинции на империята, особено с ранните кападокийски пещерни църкви, чието изкуство по-късно се разпростира по Егейските острови чак до Южна Италия. По-ясна и безспорна е връзката на изображенията от първия слой на „Св. Врачи“ в Костур със солунските паметници. Влиянието на Солун в тази част на Балканския полуостров като важен промишлен и търговски център и като форпост на търговията не само с Италия, но и с цялото Средиземноморие е огромно. На прочутия тогава Солунски панаир на 26 октомври, по случай празника на патрона на града св. Димитър, всяка година са участвали и български търговци – „мизийски племена, населяващи пространството до самия Истър (Дунав) и пределите на Скития“[89], които са получавали срещу своите стоки мед, вино, ленени тъкани и други различни товари от Изтока и Запада. Тогава са били разменяни и предмети на художествените занаяти, един от начините и до днес за взаимообмен на художествени ценности.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ГЛАВА ПЪРВА

[1] Венедиков, Ив., Т. Герасимов. Тракийското изкуство. С., 1973, 128–129; Маразов, Ив. Сюжети от гръцката митология в торевтиката на древните траки. – В: Тракийски легенди. С., 1981, 151–167.

[2] Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство. С., 1959, 15–33, и цит. лит., 296–297; История на българското изобразително изкуство. Т. 1. С., 1976, 18–62, и цит. лит.; Венедиков, Ив., Т. Герасимов. Цит. съч.

[3] Миятев, Кр. Декоративната живопис на софийския некропол. С., 1925; Антонова, В. Две раннохристиянски църкви във вътрешното укрепление на аула на хан Омуртаг при гара Хан Крум. – Археология, 1968, № 4, 62–64, обр. 10–14; Овчаров, Д., М. Ваклинова. Ранновизантийски паметници в България. IV–VII век. С., 1978; Fol, A., M. Chichikova et al. The Thracian Tomb near the Village of Sveshtari. Sofia, 1987.

[4] Мавродинов, Н. Цит. съч., 5–14; Мавродинова, В. Културата и изкуството по времето на Първата българска държава. – В: История на българското изобразително изкуство. Т. 1. С., 1976, с. 63 сл.; Ваклинов, Ст. Формиране на старобългарската култура. С., 1977, 25–43.

[5] Мавродинов, Н. Цит. съч., 40–41, 62–64, 68–74; Мавродинова, В. Цит. съч., 66–67, 84–86; Ваклинов, Ст. Цит. съч., 92–96, 208–214.

[6] Бешевлиев, В. Първобългарски надписи. С., 1979.

[7] Van Millingen, A. Byzantine Churches in Constantinople. London, 1912; Мавродинов, Н. Византийската архитектура. С., 1955, 120–132; Мавродинова, В. Цит. съч., 66–84, 86–97; Комеч, А. Древнерусское зодчество конца X – нач. XII вв. М., 1987, 32–76; Brehier, L. La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris, 1936 (repr. London, 1973); Grabar, A.: 1. Sculptures byzantines de Constantinople, IV^{e}–X^{e} siècles. Paris, 1963; 2. L'Iconoclasme byzantin. Paris, 1957 (2^{e} éd. 1984), passim; Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture byzantine et du Haut Moyen Age. Paris, 1965, 3–6; Лазарев, В. История византийской живописи. М., 1986, 53–60; Lafontaine-Dosogne, J. Histoire de l'Art byzantin et Chrétien d'Orient. Louvain-la-Neuve, 1987, 94–104; Mango, C. Byzantine Architecture. New York, 1976, и др.

[8] Diehl, Ch. Manuel d'Art Byzantin. 2^{e} éd. Paris, 1925, 1–153; Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., 9–10; Kitzinger, E. Byzantine Art in the Making. Cambridge, Mass. 1977, passim; Лазарев, В. Цит. съч., 9–14, и много други.

[9] Millet, G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^{e}, XV^{e} et XVI^{e} siècles. Paris, 1916 (repr. 1960); De Jerphanion, G. Le rôle de la Syrie et de L'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne. – In: La voix des monuments. Paris–Bruxelles, 1930, 201–244; Grabar, A. Les voies de la création en iconographie chrétienne. Paris, 1979; Diehl, Ch. Op. cit., 320–324, и др.

[10] Lemerle, P. Le premier humanisme byzantin. Paris, 1971, 267–307; Guillou, A. La civilisation byzantine. Paris, 1974, 318–332; Культура Византии – вторая половина VII–XII вв. М., 1989.

[11] История Византии. Т. 2. М., 1967, 91–102; Ангелов, Д. История на Византия. Т. 1. С., 1959, 319–322.

[12] Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., 22–24, pl. 14; De Jerphanion. G. Les églises rupestres de Cappadoce. T. 1–5. Paris, 1925–1942; Restle, M. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. T. 1–3. Recklinghausen, 1967; Thierry, N. et M.: 1. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région de Hasan Dagi. Paris, 1964; 2. Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X^{e} et XI^{e} siècles. London (Variorum), 1977; Лазарев, В. Цит. съч., 58–60, табл. 72–73, 82–89, 129–132, 185.

[13] Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., p. 23; Грабар, А. Религиозното изкуство във Византийската империя в епохата на Македонската династия. – В: Избрани съчинения. Т. 1. С., 1982, 90–111.

[14] Мавродинова, В. Цит. съч., 95, 141–142; Ваклинов, Ст. Цит. съч., 167–168.

[15] Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 203–221; Мавродинова, В. Цит. съч., 84–100; Ваклинов, Ст. Цит. съч., 208–214; Vaklinov, St. Certains problèmes de l'archéologie et de l'Art du Moyen Age en Bulgarie. – In: Actes du Deuxième Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen. T. 1. Athènes (1970), 1972, p. 33.

[16] Grabar, A. Sculptures byzantines..., p. 90, 113, 123, pl. LXII, LXIII, LXV.

[17] Grabar, A. Recherches sur les influences orientales dans l'Art Balkanique. Paris, 1928, 7–55; Миятев, К. Преславската керамика. С., 1932; Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 237–256; Акрабова-Жандова, Ив.: 1. Декоративната керамика от Тузлалъка в Преслав. – РП, 3, 1948, 101–128; 2. Преславската рисувана керамика. – В: История на българското изобразително изкуство. Т. 1. С., 1976, 119–125; Ваклинов, Ст. Цит. съч., 214–222; Божилов, Ив. Цар Симеон Велики. С., 1983, 78–83; Тотев, Т.: 1. Преславската керамична икона. С., 1988; 2. Керамичната икона в средновековна България (докт. дис.). С., 1990, и цитираната в тези два труда подробна литература.

[18] Мавродинова, В. Цит. съч., 95, 100–101.

[19] Lebeau, M. de St. Martin. Histoire du Bas-Empire.T. 13. Paris, 1832, p. 189; Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 132–133; Извори за българската история, 9 (Гръцки извори, 5). С., 1964, с. 117; Златарски, В. История на българската държава през средните векове. Т. 1,ч. 2. С., 1927, с. 21, бел. 1. Сведението е всъщност от Продължителя на Теофан, откъдето го вземат ред други хронисти, сред които Симеон Логотет и Скилица.

[20] Мавродинова, В. Цит. съч., 100–101, 116–119; Иванова-Мавродинова, В., Л. Мавродинова. Украсата на старобългарските ръкописи до края на XI век (под печат).

[21] Lebeau, M. de St. Martin. Op. cit. T. 14, 1833, 131–132 – превеждат „образ“ със „статуя“; Златарски, В. Цит. съч., 627–628. По описанието на Лъв Дякон, повторено и илюстрирано у Скилица: Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, с. 239; Извори за българската история, 11 (Гръцки извори, 6). С., 1965, 237–238; Божков, А. Миниатюрите от мадридския ръкопис на Й. Скилица. С., 1972, с.222, обр. 67 – Matr. gr. 26–2; Паскалева, К. Икони от България. С., 1981, с. 14, обр. 2.

[22] Овчаров, Д., Ж. Аладжов, Н. Овчаров. Големият дворец във Велики Преслав. Т. 1. Преславската патриаршия през X в. С., 1993, 68–71, обр. 89 и корица, ср. с. 43–45, 47–49, където личи, че църквата е чак от третия строителен период. Самата иконография на ангела дякон го датира не по-рано от средата на XI в., а стиловите белези – дори в XII в.

[23] Вж. бел. 17.

[24] Чангова, И. Към проучването на преславската рисувана керамика. – Археология, 14, 1972, № 1, 33–39; Акрабова-Жандова, Ив. Преславската рисувана трапезна керамика. – В: Преслав, 2. С., 1976, 62–85.

[25] Тотев, Т. Новооткрити преславски керамични икони. – Изкуство, 1987, № 7, 44–50; Totev. T.: 1. Atelier de céramique peinte dans le monastère royal de Preslav. – CArch, 35, 1987, 65–80; 2. Преславската..., 46–59.

[26] Интересно е да отбележим, че житието на св. Панкратий Тавроменийски (9 юли) е било преведено скоро след приемането на християнството у нас от Йоан Презвитер, когото все повече учени напоследък отъждествяват с Йоан Екзарх: Григорович, В. Очерк путешествия по европейской Турции. М., 1877 (препеч. С., 1978), 31–32; М. Дринов в Избрани съчинения. Т. 2, С., 1971, 239–247, говори за препис, запазен в Хилендар, като смята, че преводачът е охридският архиепископ Йоан от XI в. Наличието на образа в преславската плочка е в полза на първото мнение (вж. и Нихоритис, К. Атонската книжовна традиция в разпространението на Кирило-Методиевските извори. – Кирило-Методиевски студии, 7. С., 1990, с. 19; Иванова-Мирчева, Д. Йоан Екзарх Български. Слова. Т. 1. С., 1971, 20–23). Интересни данни от едно ранно житие на св. Панкратий вж.: Mango, C. The Art of the Byzantine Empire. New Jersey, 1972, p. 137.

[27] Saggiorato, A. I sarcofagi paleocristiani. Bologna, 1968 (Studi di antichità cristiana, 1), fig. 10, 12, 14, 24, 27, 28, 30, 31; Silver from Early Byzantium. Baltimore (The Walters Art Gallery), 1986, fig. 3.3–3.9, 11.8, 44.3, 85.1 etc.; Age of Spirituality. New York, 1979 (The Metropolitan Museum of Art), fig. 10, 17, No. 117, 159, 532, 554; Volbach, W. F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1952, fig. 66, 157, etc.

[28] Тотев, Т.: 1. Керамична икона на Христос на трон от Преслав. – В: Преслав, 3. Варна, 1983, 72–80; 2. Преславската..., 38–44, фиг. 18, предполага, че иконата е на Христос; за сандалите вж.: Grabar, A. Sculptures byzantines, pl. LVI.

[29] Wharton-Epstein, A. Tokali Kilise. Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia (Dumbarton Oaks Studies, XXII). Washington, 1986, fig. 45. Епстейн не е сигурна дали изображенията са от „Страшния съд“ или от „Петдесетницата“. За украсата на подножието вж. Alison Frantz, M. Byzantine Illuminated Ornament. – The Art Bulletin, 14, 1934, No 1, 65–66, pl. XIX, 1–2, XX, 1–4.

[30] Pelekanidis, S., M. Chatzidakis, Kastoria. Athens, 1985, 9–10, 14–18, pl. 4, 6–7, p. 92–93, 102, pl. 8.

[31] В. Иванова-Мавродинова, дългогодишен главен ръководител на археологическите разкопки в Преслав, беше на това мнение.

[32] Leroy, J.: 1. Les Manuscrits syriaques à peintures. Paris, 1964, pl. 21, 24_1, 25, 27–29, 30_1, 42, p. 123, 207–208 (VI^{e}–VII^{e} s.); 2. Les Manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés. Paris, 1974, pl. 11–2, 23–2 (IX^{e} s.); Wessel, Kl. Koptische Kunst. Recklinghausen, 1963, Taf. II, X, XIV, 99–100; Вайцман, К. Ранни икони. – В: Икони от Балканите. София–Белград, 1966, обр. 6; Щепкина, М. Миниатюры Хлудовской псалтыри. М., 1977, л. 12, 19об., 46об. и др.; вж. и Ghirshman, R. Iran. Parther und Sassaniden. München, 1962, Taf. 59, 102, 185, 289, 415.

[33] Grabar, A. Recherches..., 17–55; Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 239–245.

[34] Акрабова-Жандова, Ив. Преславската рисувана керамика, 119–125.

[35] Плочките, датирани около хилядната година, са закупени на цариградския пазар. Намерени са били в средновековна църква на селището Прусиас до Хипиум, днес с. Ески Баг или Юскюб до Дюздже, на около 70 км източно от Никомидия във Витиния. (Публикацията на г-жа Джомурдан, уредник в Цариградския археологически музей, от 1957 г. в сп. „Фаенца“ не ми беше достъпна.) Това са плочки от сивкавобяла, различна от преславската глина, чиито размери (предимно 16×16 и 22×22 см) са също различни от преславските. Рисувани са поне от две различни ръце. Плочките с образите на св. Игнатий Антиохийски и св. Прокъл имат чудесен рисунък, докато тези с изображенията на св. Никола, св. Константин (в депото) са от значително по-слаб художник. Цветовете са жълто, карамеленокафяво, отровно зелено, черен или тъмнокафяв контур, светложълто. Интересно е да отбележим украсата на трона при изображението на Христос с два ангела – редове от перли и скъпоценни камъни (вж. бел. 29). Изобразени са и св. Пантелеймон, и др. Отбелязан е фактът, че тези плочки и намиращите се в Лувъра (Coche de la Ferté, E. Décor en céramique au Musée du Louvre. – CArch, IX, 1957, 187–217; Verdier, Ph. Tiles of Nicomedia. – In: Okeanos. Harw. Ukr. Studies VI, 1983, 632–636) са от едно и също

находище. Сърдечно благодаря на уредника на средновековния отдел в галерията Уолтърс – Гари Викан, за любезно предоставената ми възможност да се запозная обстойно и с материалите от депата на галерията. Благодаря и на проф. Уилиам Тронзо от Балтимор за ред допълнителни сведения върху тази керамика; вж. и Акрабова-Жандова, Ив. По следите на рисуваната керамика преславски тип в Музея „Метрополитен“ в Ню Йорк. – В: Преслав, 4. С., 1993, 108–120.

[36] Иванова-Мавродинова, В., Л. Мавродинова. Цит. съч.; Иванова-Мавродинова, В., А. Джурова. Асеманиевото евангелие. С., 1981, 61–64, л. 7, 18об., 20об., 31об., 69об., 79об., 81об., 125об., и др.

[37] Мавродинова, Л. Образците на старобългарската ръкописна украса и техните паралели в други изкуства. – В: Славянска палеография и дипломатика, 2. С., 1985, 193–213, и цитираната там литература. Интересно е да отбележим, че още в 763 г. във Витиния, по течението на р. Артана, са били заселени 208 000 славяни, вероятно християни, напуснали България при възкачването на престола на хан Телец – Lebeau, M. de St. Martin. Op. cit. T. 12. Paris, 1831, p. 243.

[38] Lemerle, P. Op. cit., passim; Weitzmann, K.: 1. The classical Heritage in the Art of Constantinople. – In: Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago–London, 1971, 126–150; 2. The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance. – Ibidem, 176–223; Belting, H., G. Cavallo. Die Bibel des Niketas. Wiesbaden, 1979, 31–48 (39–40); Лазарев, В. Цит. съч., 61–86.

[39] Diehl, Ch. Op. cit., 398–412; Millet, G. Op. cit., p. X–XIV; Grabar, A. L'Iconoclasme..., 2éd. Paris, 1984, 213–297.

[40] Weitzmann, K. The Character..., 199–223; Грабар, А. Религиозното изкуство във Византийската империя..., 90–111.

[41] Belting, H., G. Cavallo. Op. cit., 39–40; ср. Лазарев, В. Цит. съч., табл. 137.

[42] Ср. Лазарев, В. Цит. съч., 2., табл. 137 – образа на Богородица – втора пол. на Х в., и табл. 185 – преди 969 г.

[43] Chatzidakis, M. Classicisme et tendances populaires au XIV^{e} siècle. – In: XIV^{e} Congrès International des Etudes Byzantines. Bucarest, 1971. Rapports, 1, 129–132, всъщност разглежда явления от XIV в., но техните първи образци са значително по-ранни; вж. и Panayotidi, M. La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843–1081). – CArch, 34, 1986, 75–108; Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., 12–14, 22–24, pl. 14; Pelekanidis, S. I mosaici di Santa Sofia di Salonico. – In: XI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 1964, 337–349; също и неотдавна разкритите стенописи в ротондата „Св. Георги“ в Солун: Skavran, K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982, pl. 9–16; Thessaloniki and its Monuments. Thessaloniki, 1985, pl. p. 53, 81–84, color pl. 15, etc.; Pelekanidis, S. Kastoria. T. 1. Thessaloniki, 1953, passim; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Op. cit., 6–10, 14–18, fig. 4–7, p. 92–95, 102, fig. 8; Restle, M. Op. cit., passim; De Jerphanion, G. (n. 15) passim.

[44] Lazaridis, P. Hosios Loukas. Athenes, s. d.; Лазарев, В. Цит. съч., 72–75, табл. 84–89, 130–132, 153–159.

[45] Милев, Ал., Жития на св. Климент Охридски. С., 1961, с. 110 и бел. 2; Н. Мавродинов (Старобълг. изкуство, 91–102) включва в това число и базиликата на о-в Ахил на Преспа, но В. Мавродинова (Културата..., 67–76, бел. 49–50) е на мнение, че базиликата е дело на цар Самуил, за което се основава на една бележка от охридския епископ Михаил, цитирана в хрониката на Скилица.

[46] Иванов, Й. Български старини из Македония. 2. изд. С., 1931, 311–313.

[47] Коцо, Д., П. Миљковиќ – Пепек. Резултатите од археолошките ископувања во 1973 г. во црквата „Св. 15 Тивериуполски маченици“ – Струмица. – В: Зборник на археолошкијот музеј на Македонија, 8–9. Скопје, 1978, 93–97, обр. 3–7; Balabanov, K. Freske i ikone u Makedoniji (IV–XV vek). Beograd–Zagreb, 1983, fig. 6; Грозданов, Цв. Портрети на светителите во Македонија од IX–XVIII век. Скопје, 1983, 127–137, обр. 38–39, ск. 21.

[48] Лазарев, В. Цит. съч., табл. 94–97, 130–132.

[49] Мавродинова, Л. Украсата на Светославовия изборник от 1073 г. – В: Симеонов сборник (по Светославовия препис от 1073 г.). Т. 1. С., 1991, 113–129.

[50] Златарски, В.: 1. Легендата за откриване на мощите на Тивериуполските мъченици. – Отчет на Бълг. археологически институт за 1921 г. С., 1922, 22–37; 2. История... Т. 1, ч. 2, 236–239; Жития на светиите. С., 1974, 594–595 (18. XI); Драгова, Н. Старобългарските извори на Житието на петнадесетте Тивериуполски мъченици от Теофилакт Охридски. – Studia Balkanica, 2. C., 1970, 105–131; Паметта на Тивериополските (Струмишки) мъченици е отбелязана още в синаксара на Асеманиевото евангелие на 29 авг. – Иванова-Мавродинова, В., А. Джурова. Цит. съч., л. 152, 152об.; Грозданов, Цв. Месецословот на Асеманиевото евангелие и постариот монументален живопис во Македонија. – В: Студии за Охридскиот живопис. Скопје, 1990, 51–53, обр. 10, ск. 6.

[51] Миљковиќ-Пепек, П. Водоча. Скопје, 1975, 49–50, табл. XX и фиг. 2. Преди разкриването на най-ранните стенописи поради липсата на достатъчно сравнителен материал стенописите от втория етап на живописване, датирани днес около втората четвърт на XI в., бяха смятани за по-ранни, предимно на базата на архитектурния анализ на паметника: Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 290–293; ср. Лазарев, В. Живопись XI–XII вв. в Македонии. – В: Византийская живопись. М., 1971, 170–201 (доклад на XII Междунар. византоложки конгрес, Охрид, 1961); Мавродинова, Л. Живописта в България през IX–X век. – Кирило-Методиевска енциклопедия. Т. 1. С., 1985, 682–687, и цитираната там литература; вж. Skawran, K. Op. cit., pl. 19–22.

[52] Милев, Ал. Цит. съч., с. 110; Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 270–271, 277–278.

[53] Вж. по-горе, бел. 52, ср. с Xyngopoulos, A. I tichographies tou ag. Nikolaou Orphanou Thessalonikis. Athene, 1964, pl. 1.

[54] Pelekanidis, S.: 1. Kastoria, 28–29, pl. 87, 88, 97a, 100; 2. I piu antichi affreschi di Kastoria. – In: XI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 1964, 351–355; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Kastoria, 6–10, fig. 1–7; Moutsopoulos, N.: 1. Kastoria. Leukoma. Thessaloniki, 1972, pl. 29–30: 2. Ekklisies tis Kastorias 9os–11os eonas. Thessaloniki, 1992, 229–305, fig. 200–267, pl. 14–20; Panayotidi, M. Op. cit., 79–82, fig. 5–7; Мавродинова, Л. Живописта..., 684–685, вж. и по-долу бел. 63.

[55] Brkić, N. Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija. Beograd, 1968, p. 307; Moutsopoulos, N. Kastoria..., pl. 303; – имената ΠΡΙΣΚΟΣ, ΕΛΙΑΣ (sic!); Иванова (-Мавродинова), В. Надписът на Мостич и преславският епиграфски материал. – В: Надписът на чъргубиля Мостич. С., 1955, 59–60, обр. 11; Климент Охридски. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1970, 511–524; Исто-

рия на България. Т. 3. С., 1982, с. 169. В „Св. София“ в Охрид, XI в., им е посветен протезисът: Babić, G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Paris, 1969 (Bibl. des Cahiers archéologiques, III), 117–121, fig. 83–84, 87; вж. и Радојчић, Св. Темнички надпис. – В: Узори и дела старих српских уметника. Београд, 1975, 7–17.

[56] Най-ранните изображения на св. Зосим и Мария Египетска се намират в стенописи от IX в. в Санта Мария Маджоре – Рим: Kaftal, G. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Florence, 1965, No 252, col. 764, fig. 896; De Jerphanion, G. Les églises..., pl. 59–4; Restle, M. Op. cit., No X – X в.

[57] De Jerphanion, G.: 1. La chronologie des peintures de Cappadoce. – Echos d'Orient, 30, 1931, 5–28; 2. Les églises rupestres de Cappadoce et la place de leurs peintures dans le développement de l'iconographie chrétienne. – Bull. de la Commission des monuments historiques de la Roumanie, 27, fasc. 82, 1934 (1936), 14–24; Restle, M. Op. cit., II, pl. 1–20, 50–56, 58–77, 84–95, 134–153, III, pl. 333–336, 340–341, 354, 389–404, 493–497, 542; Wharton-Epstein, A. Op. cit., pl. 13–44; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Op. cit., 14–18.

[58] Wessel, Kl.: 1. Op. cit., 172–192, Taf. VII–XIV; 2. Byzanz. München, 1979, Taf. S. 77–78; Grabar, A. La peinture..., 21–53, pl. Ia, IIb; Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., pl. 14; Weitzmann, K. Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin, 1935, Abb. 119–120; Щепкина, М. Цит. съч., л. 22, 58, 60, 66об., 67, 78об., 101об. и др.; Лазарев, В. История..., табл. 88, 125.

[59] Der Nersessian, S. The Illustration of the Homilies of Grigorius of Nazianzus. – In: Etudes byzantines et arméniennes. Louvain, 1973, p. 77 ss., fig. 55, 63.

[60] Hutter, I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. T. 1, 1. Stuttgart, 1977, Taf. 1, 8–9; Pelekanidis, S., P. Christou et al. Treasures of Mount Athos. T. 3. Athens, 1978, fig. 194; De Jerphanion, G. Les églises (v. n. 15) pl. 39–3; Talbot-Rice, D. The Art of the Byzantine Era. London, 1963, pl. 101.

[61] Pelekanidis, S.: 1. Kastoria, pl. 118; 2. I piu antichi..., 352–355; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Kastoria, 92–95, fig. 1–3, 8; Panayotidi, M. Op. cit., p. 82, fig. 8–10; Moutsopoulos, N. Kastoria..., pl. 31–6; Мавродинова, Л. Живописта..., 684–685.

[62] Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Op. cit., p. 93; ср. Panayotidi, M. Op. cit., p. 82, fig. 8–9, която предполага, че това са тримата праотци с Лазар в лоното на Аврам.

[63] Moutsopoulos, N. Ekklisies..., 299–305, fig. 248, 263. В желанието си тези стенописи да не са от времето, когато Костур е бил български, арх. Муцопулос, цитирайки Хронологията на Грюмел, твърди, че градът е станал българско владение едва през 904 г. при цар Симеон. У V. Grumel (La Chronologie, Paris, 1958, p. 388) са изредени само годините на царуване на българските владетели без каквато и да е аргументация в полза на твърдението на Муцопулос. Грюмел посочва, че е ползвал Златарски и Мутафчиев. Докато последният изобщо не разглежда въпроса за границите по това време и за тези земи, В. Златарски (История..., 24–26) отбелязва, че при мира на княз Борис с Византия в 864 г. границата е минавала южно от Костур.

[64] Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Kastoria..., 14–18; Restle, M. Op. cit. T. 2. Taf. 62–77, 84–95, T. 3. Taf. 333, 335–338, 340–341; Wharton-Epstein, A. Op. cit., pl. 13–44.

[65] A. Orlandos (Byzantina mnimia tis Kastorias. – Archives des monuments byzantins de Grèce, T. 5, 1939, 10–30, fig. 19–20, 59–60) ги датира от XI в., но след падането на града под византийска власт; Н. Мавродинов (Старобълг. изкуство, 282–283) клони към края на X в.; N. Moutsopoulos (1. Kastoria..., pl. 34–45; 2. Ekklisies..., 358–392, fig. 342–352, pl. 23–24) ги датира, по Орландос, твърде късно; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Kastoria..., 22–25, 38, fig. 1–6. Големият гръцки византолог М. Хатзидакис смята, че са от българско време, т. е. началото на XI в.; вж. и Panayotidi, M. Op. cit., 84–86, fig. 15–16.

[66] Жития на светиите. С., 1974, 612–616.

[67] Пак там, 6–12.

[68] Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., pl. 76; Spatharakis, J. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976, 172–183, 263, pl. 121i, ср. 128, 129, 70, 72; Beckwith, J. The Art of Constantinople. London, 1961, pl. 77, 80–81, 101; Лазарев, В. История..., табл. 135–136, 158.

[69] Belting, H., G. Cavallo. Op. cit., 39–40; Н. Мавродинов (Старобълг. изкуство, 282–283) сравнява аскетичното лице на св. Василий с това на св. Теодор пред Богородица от мозайката в Св. Димитър в Солун, датирана от IX в. – ср. Thessaloniki and its Monuments, p. 53.

[70] Миљковиќ-Пепек, П. Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид. – В: Зборник на археол. музеј, 1. Скопје, 1956, 37–67; Ђурић, В. Црква Св. Софије у Охриду. Београд, 1966; Pelekanidis, S. Nee erevne is tin agian Sofian Thessalonikis ke i apokatagasis tis archias autis morfis. – In: Studien zur frühchristlichen und byzantinischen Archäologie. Thessaloniki, 1977, 279–289.

[71] Moutsopoulos, N. I basiliki tou ag. Achiliou stin Prespa. T. 1. Thessaloniki, 1989, 359–372, pl. 71–1, 88–90. v. pl. 84–87; Мавродинова, Л.: 1. Ранни стенописи. – В: История на българското изобразително изкуство. Т. 1. С., 1976, с. 101; 2. Живописта..., с. 685.

[72] Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 268–270; Moutsopoulos, N. The Churches of the Prefecture of Florina. Thessaloniki, 1966, 10–11.

[73] Филов, Б. Софийската църква Св. Георги. С., 1933, 48–50, 60–61, табл. I, V; Grabar, A. La peinture..., 86–88; Мавродинов, Н.: 1. Старобългарската живопис. С., 1946, с. 54; 2. Старобълг. изкуство, 293–294; Мавродинова, Л. Ранни стенописи, 102–103 (идентифицира Йоан Кръстител); Цончева, М. Църквата Св. Георги в София. С., 1979, 48–72, и цитираната там по-подробна литература.

[74] В изследването от Ив. Дуйчев на надписите в църквата към книгата на М. Цончева (184–195) надписът не е разчетен (с. 192 и обр. 120). Тук за пръв път даваме правилното четене на надписа, за който споменаваме в „Ранни стенописи“ (102–103). На снимката личи и придружаващият образа надпис: ΙΩ Ο ΠΡΟΔΡ(Ο)Μ(ΟΣ). Същият надпис при св. Йоан Кръстител е налице още в стенописи от VII в.: Thierry, N. Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de Čavuşin. T. 1. Paris, 1983, p. 2.

[75] Красовска, Л. Нови проучвания и консервация на стенописите в църквата „Св. Георги“ в София. – МПК, 11, 1971, № 4, 38–40 (открила главата на ангела); Прашков, Л. За средновековната живопис в църквата „Св. Георги“ в София. – Изкуство, 1971, № 10, 12–13.

[76] Belting, H., G. Cavallo, loc. cit.

[77] Пак там, табл. (1), 7–8.

[78] Лазарев, В. История..., табл. 111–115 – за типа класицизираща моделировка на лицата, ср. и Щепкина, М. Цит. съч., л. 1, 147об.

[79] Лазарев, В. История..., 70–71.

[80] Цончева, М. Цит. съч., 197–206.

[81] Talbot-Rice, D. Op. cit., fig. 69–70; Beckwith, J. Op. cit., pl. 77, 83, 105; ср. Лазарев, В. История..., 107–110.

[82] В изгорялото при бомбардировките през 1944 г. първо издание: Мавродинов, Н. Старобългарската живопис. С., 1946, с. 5.

[83] Посочвайки наличието в най-ранните стенописи на църквата на образа на цариградския патриарх Евстатий (1019–1025), А. Грабар доказва, че те са създадени след падането на Охрид под византийска власт при архиепископ Лъв, т. е. около втората четвърт на XI в.: Grabar, A. Les peintures murales dans le chœur de S^{te} Sophie d'Ohrid. – CArch, 15, 1965, 257–265.

[84] Diehl, Ch. Op. cit., 1925, 407–412, 496–504; Лазарев, В. История..., 61–65.

[85] Покланящи се ангели, но в императорски дрехи, намираме в стенописи от XIV в. у нас в Хрельовата кула: Прашков, Л. Хрельова кула. С., 1973, обр. 51, 54–60; ср. Talbot-Rice, D. Haghia Sophia at Trebizond. Edinburgh, 1968, pl. 40–41; Mouriki, D. E diakosmisis tou troullou tis Evangelistria ke tou ag. Sozontos Gerakiou. – Archeol. efemeris., 1971, Chronika, 1–4; Skawran, K. Op. cit., pl. 216–217, 228–229; Грабар, А. Боянската църква. С., 1924, 33–34; Мавродинова, Л. Земенската църква. С., 1980, с. 24, 185–188.

[86] Der Nersessian, S. Le décor des églises du IX^{e} siècle. – In: Etudes byzantines et arméniennes, 37–41; Grabar, A. L'Iconoclasme byzantin. 2 éd., 244–252; Лазарев, В. Система живописной декорации византийского храма IX–X вв. – В: Византийская живопись, 96–109.

[87] Pazaras, Th. The rotunda of St. George in Thessaloniki. Thessaloniki, 1985, pl. 10–16; Мавродинова, Л. Украсата на Светославовия изборник от 1073 г., с. 115 et passim.

[88] Иванова-Мавродинова, В. Надписът на Мостич, 86–89, табл. 16–18.

[89] Тимарион (предговор Е. Липшиц). – ВВр, IV, 1953, 357–386 (366–369); Извори за българската история, 21 (Гръцки извори, 10). С., 1980, 99–103; Дуйчев, Ив. Едно кратко описание на Вардара от XII в. – Македонски преглед, 13, № 3, 1942, 1–7; За българско тържище в Солун (и Цариград) в края на IX в. вж. Златарски, В. История..., 283–287; вж. и Снегаров, Ив. Солун в българската духовна култура. С., 1937, 1–25.

ГЛАВА ВТОРА

СТЕННАТА ЖИВОПИС ПО ВРЕМЕ НА ВИЗАНТИЙСКАТА ВЛАСТ

(1018 – 1185)

Завземането на страната от византийците ускорява процеса на феодализация в заетите от българите земи, като с това двойно утежнява положението на народа. Към феодалните данъци и повинности се прибавят и такива за византийския императорски двор и администрация. Това засилва недоволството на населението, изразило се още в X в. в еретически монофизитски движения, като богомилството, павликянството и др., които сега получават народностна окраска. Българското население вдига редица въстания срещу византийската власт, което още повече усложнява неговото положение[1].

От втората половина на XI в. Византия, загубила редица земи в Мала Азия, Армения и Южна Италия, струпва допълнителни данъци и повинности върху българските области, станали основен източник за снабдяване с храни и войска. Същевременно в Северна България нахлуват печенези, узи и кумани. От края на XI в. през Балканите започват да преминават и армиите на кръстоносците, които под предлог освобождаване на Ерусалим от мохамеданите грабят и тероризират всичко по пътя си. Паралелно с това в българските земи се засилва и процесът на приобщаване към византийската култура и изкуство, съзнателно провеждано от Византия. Това е влиянието на вече добилото свой характерен облик византийско изкуство, класическо за епохата, асимилирало в едно източните и елинистичните особености и похвати. Неговият специфичен стил от края на XI в. получава названието Комниновски[2] по името на най-изявената през периода династия (1081–1185), успяла, засилвайки централната власт, да стабилизира за известен период положението на империята.

Какви са характерните белези на Комниновския стил. Представителен за епохата жанр, от който са запазени и повече образци, е миниатюрата[3]. Тя най-добре илюстрира еволюцията на византийското изкуство към онзи характерен синтез между класическите стойки, колоритната хармония и художествените принципи и дълбоката му спиритуалистична същност, който отличава този период, а и духовния облик на Византия изобщо. Изображенията се изтеглят на височина, те имат добре хармонирани, изискани жестове и стойки и са изкусно моделирани. Покрити са с линии от фина златна мрежа, така че фигурите, безплътни и леки, заприличват на най-изящни произведения на златарството. Колоритът е издържан предимно в меки, прозирни бледосини, бледозелени и бледорозови тонове, оживени с ярки червени акценти. Фоновете са най-често неутрални – златни или тъмносини, пейзажът, ако въобще има такъв, е условно и пестеливо набелязан. Това е едно изключително размерено, изискано изкуство, най-добрите образци на което са изпълнени с такава сръчност и финес, че изглежда невероятно да ги е създала човешка ръка. Един от главните скриптории, от който излизат множество от изящните ръкописи на XI в., се е намирал в Студийския манастир в Цариград – главна опора на иконопочитателите през иконоборския период.

Досега не са намерени български ръкописи от този стил, работени през XI или XII в. Запазените ръкописни паметници от това време показват съхраняването, навярно напълно съзнателно, на традициите от времето на Първото българско царство[4]. Византийските ръкописи от комниновския период служат за образци на нашите миниатюристи едва през XIV в., по времето на цар Иван-Александър. Затова пък немалък брой стенописни ансамбли от XI–XII в. са запазени по населените с българи земи, особено в Западна България и Македония, останали встрани от набезите на печенези или кръстоносци.

Докато в раннохристиянското и ранното византийско изкуство култовата сграда има базиликален план, т. е. на издължен правоъгълник, разделен от два реда колони на три надлъжни кораба, господстващата архитектурна форма в средновизантийския период е куполната църква с план на вписан кръст – т. нар. кръстокуполна църква[5]. Куполът се издига на четири централни стълба, от които чрез пандантиви или тромпи се преминава към кръглата форма на неговия барабан. В покритието вписаният кръст е оформен от сводовете на централния кораб и средната олтарна част в посока изток–запад и от напречния свод, заместник на трансепта от раннохристиянската базилика, в посока север–юг. Четирите правоъгълни помещения, които се образуват в ъглите на сградата, т. нар. междурамия, са покрити или със слепи куполи, или по-често с полуцилиндрични надлъжни сводове. Във височина вътрешното изобразително пространство на храма, т. е. пространството, което подлежи на изписване, се дели на няколко регистъра (пояса), които най-често съвпадат с хоризонталните архитектурни членения – склоновете на сводовете, петите и ключовете на арките, правите стени и стълбове – в зависимост от височината на сградата. Основен модул при стенописните изображения е човешката фигура и най-често долният ред от прави светци е със или близо до човешки ръст, което създава у зрителя впечатлението за тяхното почти реално присъствие в храма, за тяхното отношение към самия зрител.

Вътрешното разпределение на сюжети и образи по стените на източнохристиянския храм, т. е. неговата най-обща декоративна система, е набелязана на II Никейски (всъщност VII) вселенски църковен събор през 787 г. Това разпределение започва да се прилага отчасти след окончателното тържество на иконопочитанието[6], а като завършена система ще го намерим в стенните мозайки на представителните византийски храмове от XI–XII в.[7] Основните, възловите моменти в християнската догматика са учението за Въплъщението на Бога-Слово (Логоса) в човешки образ, т. е. за раждането на Божия син от Дева Мария; за Изкуплението на греховете на цялото човечество от Христос чрез неговите страдания, които кулминират в Разпятието; Христовото Възкресение, което предполага бъдещото възкресение на мъртвите и Възмездието за земните човешки дела на предстоящия Страшен съд. Стенописните композиции, които илюстрират тези основни моменти, заемат най-изтъкнатите места върху църковните стени, а около тях се групират останалите изображения. По-точното разпределение на тези композиции и изображения обаче, изтъкването на една или друга сцена, подборът и разполагането на светителските образи, макар и в рамките на църковния канон, ни позволяват да вникнем повече или по-малко в конкретната насоченост на дадена стенописна украса, обусловена от епохата, а и от желанията на тези, които са я поръчали. Ранните християнски църковни писатели твърдят, че църковната сграда – „Небе на земята“ – изобразява Разпятието и Възкресението, че тя синтезирано отразява пътя за спасението на вярващите[8]. Най-известните учени византолози, като Г. Мийе, Ш. Дил, О. Демус, А. Грабар и др.[9], уточняват това определение в смисъл, че църковната сграда е по-скоро мястото, където отново се извършва цялата евангелска драма, където вярващият зрител става съпричастен на земния живот и на чудесата на Христос, докато литургичният обред символично възпроизвежда Христовата жертва за спасение на човечеството. Казахме, че Христос Вседържител се намира вече в купола, ограден от медальон, поддържан от ангели. Под него в куполния барабан са изобразени пророците, предсказали Христовата спасителна мисия. Ъгловите подкуполни пандантиви са заети от четиримата евангелисти, запечатали историята на Христовия живот за поколенията.

В абсидата е изобразена Богородица – оръдието на Въплъщението на Бога-Слово (Христос) в човешки образ. Под нея се разгъва „Причастието на апостолите“ – „историческото“ предсказание за Христовата жертва, което ляга в основата на литургичното тайнство. Авторите на литургии и тълкувателите на това тайнство и на евангелския разказ – великите църковни отци Василий Велики, Йоан Златоуст, Григорий Богослов и Атанасий Александрийски (понякога към тях се добавят Кирил Александрийски, Никола Мирликийски, Григорий Ниски и др.) – заемат долния регистър в абсидата. Някъде през XI–XII в. в повечето паметници те се обръщат към изток, за да се поклонят на изобразения под абсидното прозорче Христос-агнец, т. е. да участват в т. нар. „Мелизмòс“ – „Поклонение на жертвата“.

Началният момент на Въплъщението – „Благовещението“, обикновено фланкира абсидната конха, като с него се открива евангелският цикъл, т. е. цикълът на дванайсетте Големи църковни празници[10]. Следващите празници са: „Рождество Христово“ – обширна сцена с много свидетели. След нея е „Сретението“, т. е. донасянето на младенеца Христос в староеврейския храм, която олицетворява връзката между Стария и Новия Завет. Следват „Кръщението“, „Преображението“, „Възкресението на Лазар“, „Влизането в Ерусалим“ и „Разпятието“. В ранната епоха „Възнесението на Христос“ и „Петдесетницата“ са заемали вторични куполи или сводове в притвора, докато постепенно намират окончателните си места: „Възнесението“ – в източния свод, а „Петдесетницата“ – в западния. „Слизането в ада“, т. е. „Възкресението“, заема често северната стена. Мястото на дванайсетия празник – „Успение Богородично“, при което Христос се явява за душата на майка си в пълната си слава, заобиколен от небесното войнство, е обикновено над западната врата. В първия регистър, а понякога и над него, в медальони и в допоясни фигури са изписани най-почитаните светци в реда, в който са чествани през годината. Те са едновременно пример и застъпници за вярващите.

В паметниците на византийската мозайка и стенна живопис от тази епоха ясно се различават двете различни течения, които са налице още в IX в. Едното, чийто представител са мозайките в църквата на манастира „Св. преподобни Лука“ във Фокида – Гърция, създадени вероятно в първата половина на XI в.[11], продължава в известен смисъл традициите на мозайките от „Св. София“ в Солун. Фигурите са с груби черти и скъсени пропорции, обобщено и графично третирани, но с подчертана експресия на лицата. Повечето специалисти смятат, че майсторите на мозайките на църквата „Св. София“ в Киев са представители на същото течение[12]. Мозайките в притвора на църквата „Успение Богородично“ в Никея (1025-1028, днес разрушени), а около средата на века – тези в Неа Мони на остров Хиос[13], свидетелстват за наличието по същото време на друг, междинен стил във византийската мозайка, при който „асимилирането на класическата и спиритуалистичната тенденции е получило по-сполучлив израз“[14] и който се свързва с византийската столица, както и мозайките от 1091 г. в главната църква на манастира „Ватопед“ в Света гора[15].

Вярност към класическата традиция показват мозайките на църквата на манастира „Дафни“ до Атина[16], чийто стил тепърва ще влияе върху класицизиращото направление във византийската живопис. Високите стройни и гъвкави фигури с антични стойки, овалите и меките преливи в моделировката на лицата, хармонично ритмуваните гънки на дрехите не изключват духовното съдържание на изображенията, нито дори подчертаната експресия в лицето на Вседържителя от полусферата на централния купол.

В земите, влизали в обхвата на Първото българско царство, съществуват и до днес няколко ценни паметника на стенната живопис от периода на византийската власт. Най-ранни и най-силно свързани със солунската традиция са стенописите на катедралната църква „Св. София“ в Охрид, строена в Борисово или Самуилово време. Както показва изображението на цариградския патриарх Евстати, починал в 1025 г., тези стенописи датират от времето на византийския архиепископ Лъв (1037–1056), т. е. от втората четвърт на XI в.[17]

Близки до тях по стил, но по-спокойни по изпълнение и с по-мека моделировка са стенописите от втория слой на църквата „Св. Леонтий“ във Водоча, Струмишко[18], от които са запазени значителен брой изображения. Някои автори намират, че стенописите в охридската „Св. София“ са повлияни от цариградското изкуство, по-точно – че са творба на солунско ателие, работило под преки цариградски влияния[19]. Основание за това им дават фреските в солунските църкви „Богородица на медникарите“ („Панагия тон Халкеон“ – 1028) и „Св. София“, чиито фрески в притвора са твърде близки до охридските и показват едно по-изчистено и класицизиращо, но все пак сродно и по-ранно от охридското изкуство[20]. Наистина вътрешното напрежение на лица и фигури от сцените в охридската катедрала, йератичната неподвижност на фигурите от първия регистър, подсилена от вертикалните гънки на дрехите и съчетана със суровата динамика в израза на лицата, на широко отворените очи с гневно искрящ, понякога фанатично вперен поглед, са единствени в съкровищницата на средновековната живопис. В моделировката и колорита на охридските стенописи все още намираме следи от връщането към античните принципи, характерно за прехода IX–X в. – меките сиво-синкави, зеленикави, розови и виолетови тонове, почти скулптурното изграждане на формата и т. н., но плътният контур, макар и сливащ се със сенките, строгата неподвижност на насрещно изобразените светци, схематизацията на гънките, очертаващи дрехите на раздвижените фигури, носят отзвука от новите тенденции на късния „атически“ класицизъм, които, както и засилената екстатичност на израза, са се оформили около края на X и началото на XI в. Известно изсушаване и дематериализиране на формите може да бъде отдадено отчасти и на майсторите, може би местни, но несъмнено следващи солунски образци.

Провинциален, антикласичен характер имат фрагментите от първия живописен слой, открити неотдавна в протезиса и диаконика на църквата „Св. Йоан Богослов“ в Земенския манастир[21]. Освен няколкото представени насрещно допоясни изображения във втория регистър, недобре запазени, ще видим лицето на св. Ана, части от фигурата на Йоаким от „Отхвърлянето даровете на Йоаким и Ана“ в тимпана на диаконика към наоса и на св. Константин и св. Елена в съответния тимпан на протезиса.

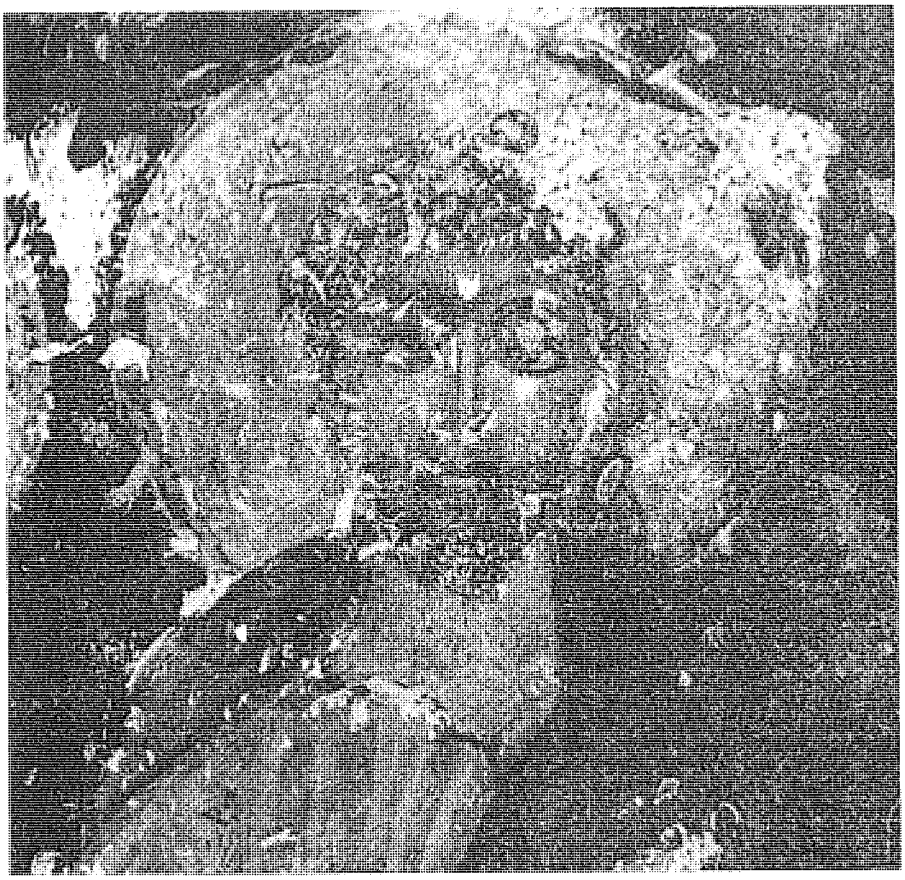
Огорчената от отхвърлянето на молбата ѝ Ана е възрастна жена с набръчкано, свито от мъка лице. Подробната, малко неорганизирана моделировка на плътта избледнява от категоричността на дебелите линии, предаващи чертите на лицето. Характерни са месестите, с леко закривен връх носове и широко отворените очи. Близостта на пръв поглед със силуетите от живописта от XI в. във Водоча се намалява от линейната трактовка на формата и сухотата на линиите, по-близки до тези от църквата „Св. София“ в Охрид[22]. Най-вероятната дата за създаването на ранните земенски фрески е късният XI в., време, твърде размирно, но от което имаме най-много успоредици сред стенописите, като тези в Карабаш клисе и триконха в Тагар (Кападокия), Епископията на Евритания (втори слой), някои образи от стенописите на „Св. Лука“ във Фокида и др.[23]

Преди две десетилетия реставраторът Пламен Петров разчисти фрагменти от средновековен ❖ живописен слой на църквата „Св. Георги“ в квартал Колуша[24], Кюстендил. Това са изображения от първия регистър в източната част на храма – върху четирите подкуполни стълба и тези в олтара, в средната абсида, както и неясен фрагмент върху западната стена южно от входната врата. В абсидата са разкрити само долните части от фигурите на двама църковни отци литургисти, по всяка вероятност Василий Велики и Йоан Златоуст, обърнати към изток, където под абсидния прозорец личат контурите на олтарна трапеза. Към изток са обърнати и другите двама епископи, изобразени върху прилежащите към абсидата стени на бемата. Още двама светци със свещенически сан са представени, вече насрещно, върху обърнатите към бемата страни на двата стълба в олтара. Те, особено този върху южната страна на североизточния 10 стълб, са най-добре запазени. В абсидната част на диаконика върху северната му страна има още едно изображение на светец йерей, докато върху южната страна на югоизточния стълб два дълги голи крака са принадлежали на Йоан Кръстител или на светец отшелник. В протезиса върху северната страна на североизточния стълб е било изобразено „Причастяването на Мария Египетска“[25].

Доскоро се виждаха само двете изображения върху североизточния подкуполен стълб пред олтара. Едрата фигура на светец с бяла коса и средно дълга брада върху северната страна на стълба напомня твърде много някои от йереите от южния кораб на охридската църква „Св. София“. Лицето обаче не притежава солидната скулптурна моделировка на охридските ликове. Формите са изградени с меки, преливащи кафяви сенки, контурът е тъмнокафяв, а бръчките по лицето са предадени с тънки тъмночервени линии, както в ликовете от първия регистър на северната стена в Нерези. Тъмночервеният фелон, епитрахилът и наръкавникът имат пестелива графична украса. А. Грабар датира това изображение в по-широки граници – XIII–XIV в.[26] Като го сравняваме със св. Антим от Мелник, смятаме, че можем да го отнесем към първата половина на XII в.[27] От надписа към изображението са запазени няколко букви: (ЕР) ΜΩΛΑΟ(Σ), които свидетелстват, че тук е бил изписан безсребреникът св. Ермолай, духовният наставник на св. Пантелеймон, загинал заедно с него[28]. Младото голобрадо лице върху източната страна на същия стълб принадлежи на друг светец лечител, Дамян (надпис: ΔΑΜΗΑΝΟΣ), изобразен със свитък в ръка. Л. Красовска-Райнова разкри върху южния подкуполен стълб пред олтара още двама светци лечители: единият от юг с кутия с лекарства в ръка е св. Пантелеймон, а другият вероятно е св. Козма, братът на Дамян[29]. Този факт е напълно обясним за църква, която се намира в един известен още от античността балнеологичен център като Кюстендил.

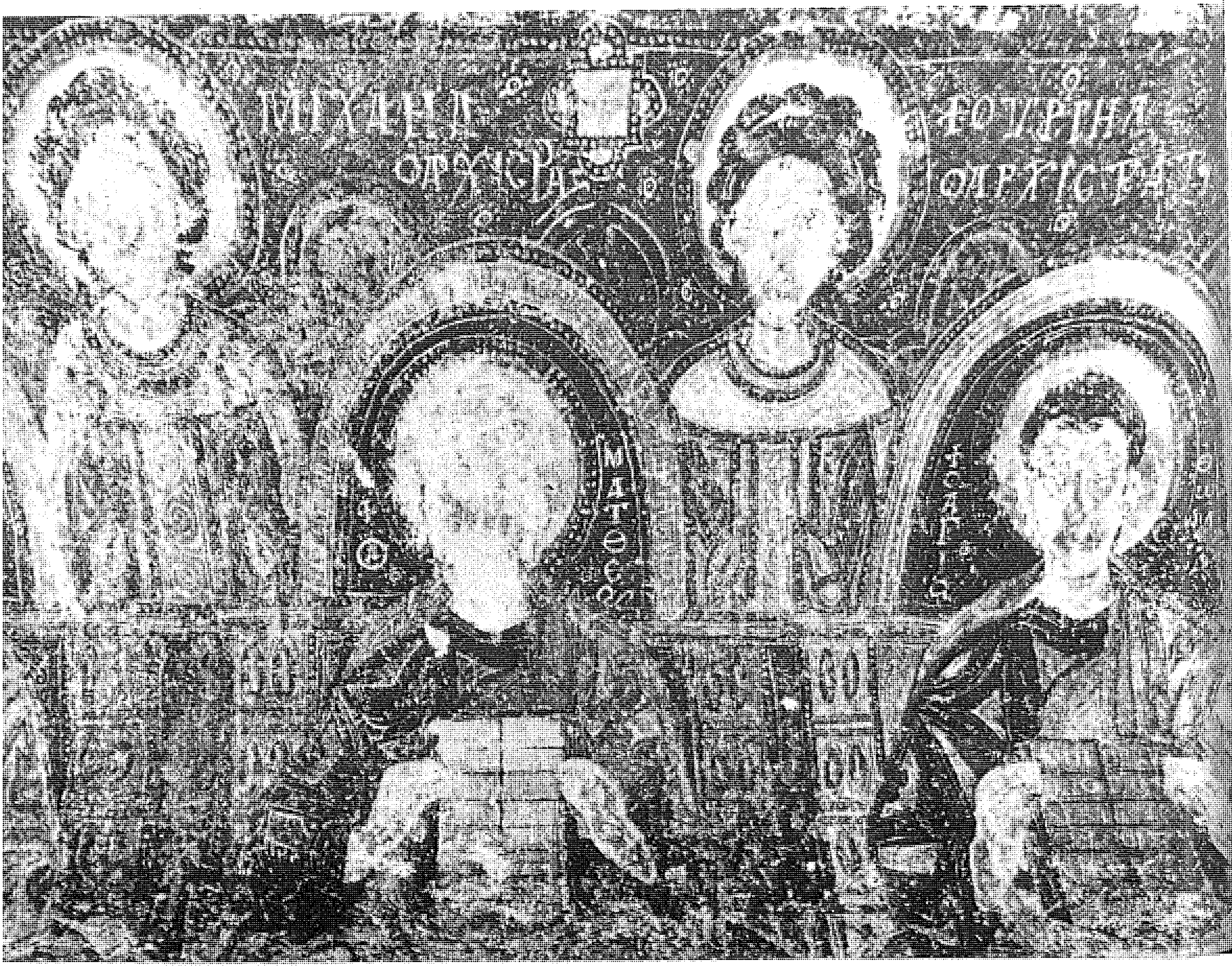
Върху западната страна на североизточния подкуполен стълб беше разкрит от А. 11 Мазакова и образът на св. Никола – единственото запазено лице, рисувано от същата ръка, както св. Ермолай. Мазакова е разчистила и осем изображения върху двата западни стълба, четири от които са на жени светици, а останалите четири – на военни светци. За отбелязване при тях е богатата украса на дългите туники и хламиди[30], в която виждаме и трилистни кринове (лилии). Светиците са Варвара, Неделя, вероятно Екатерина и Параскева[31], докато сред военните светци само св. Мина[32] може да бъде идентифициран точно по позата на оранта и медальона с изображението на Христос върху тавлия на хламидата му. Изображенията в наоса на църквата са по-едри и широкоплещести от тези в олтара и като че са рисувани от друга ръка.

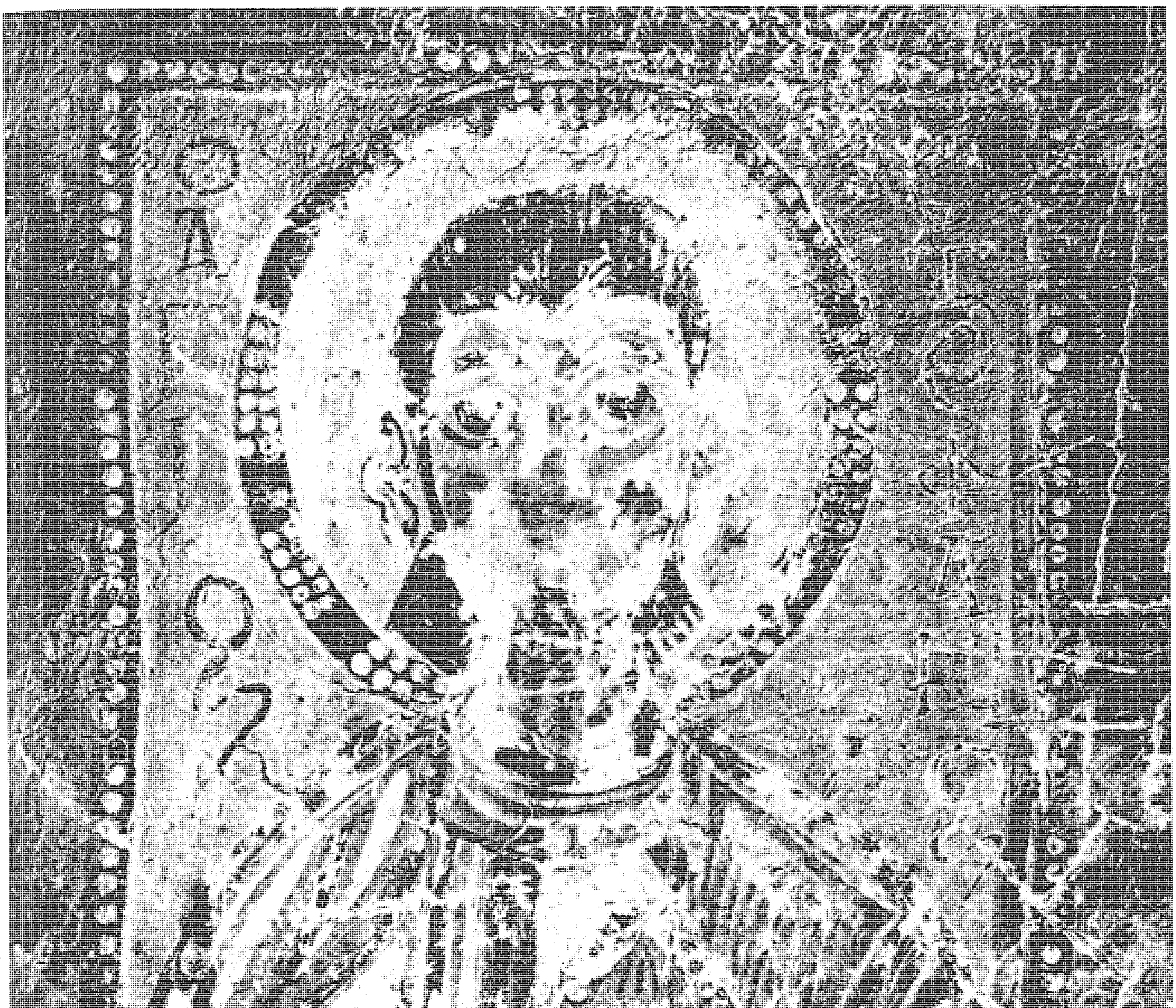
Най-интересни за нас са четирите фигури на дякони, изобразени в проходите между 12 трите олтарни членения – на източните страни на двата стълба и на срещуположните им пиластри между трите абсиди. Необичайното при тях е, че дяконите са изобразени не насрещно, а в три четвърти, в ход, като тези между абсидите са обърнати към средната абсида и олтарния престол, а изобразените върху стълбовете – към страничните части на олтара: протезиса и диаконика. Всички те носят в обвитите с анти-



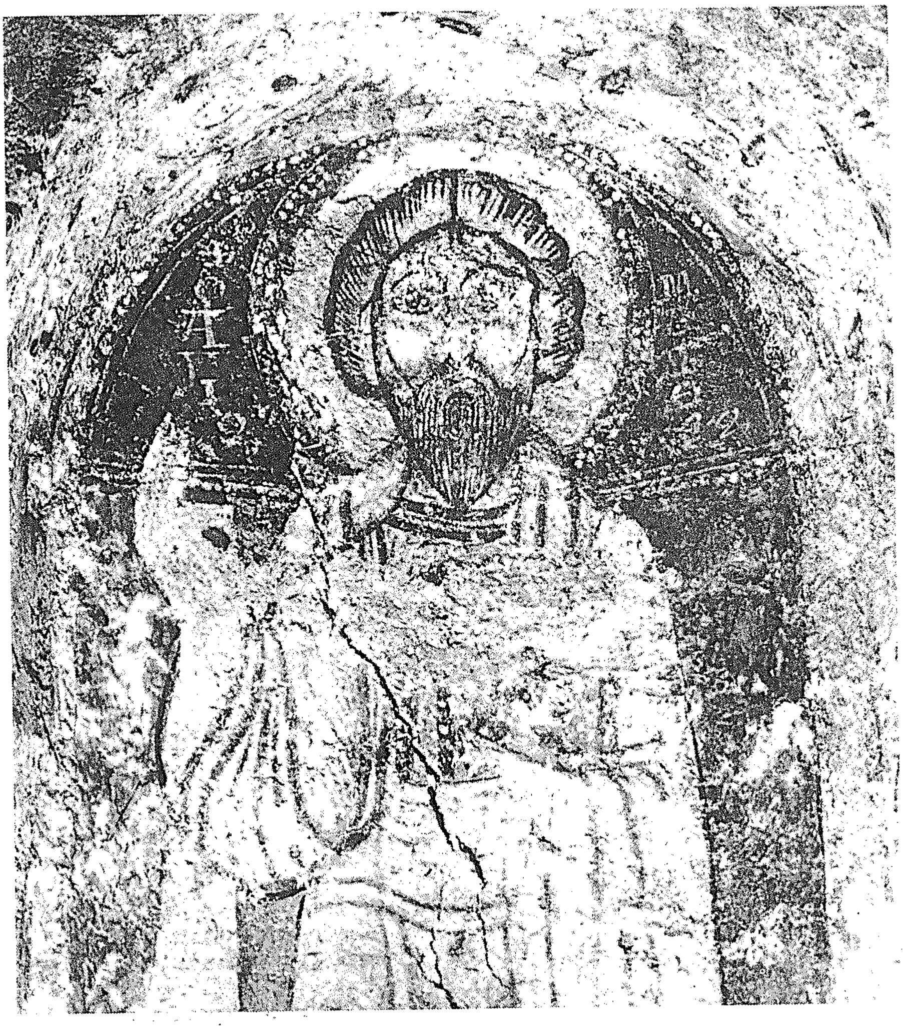
2. Един от Петнадесетте Струмишки (Тивериополски) мъченици. Струмица. Краят на IX – нач. на X в.

▼ 3. Апостоли и ангели от „Страшния съд“. Църква „Св. Стефан“ в Костур, 889 г. Притвор





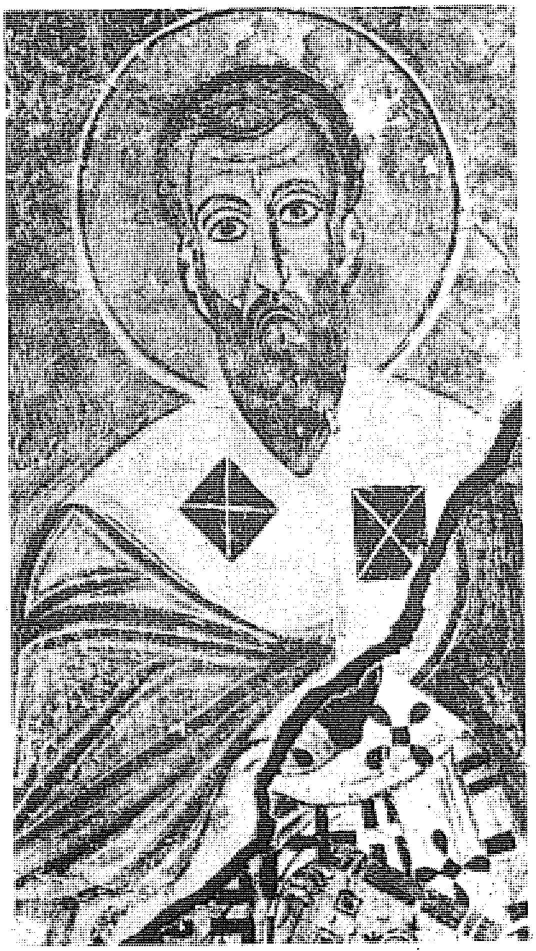
4. Св. Стефан. Църква „Св. Стефан“ в Костур, 889 г. Галерия над притвора

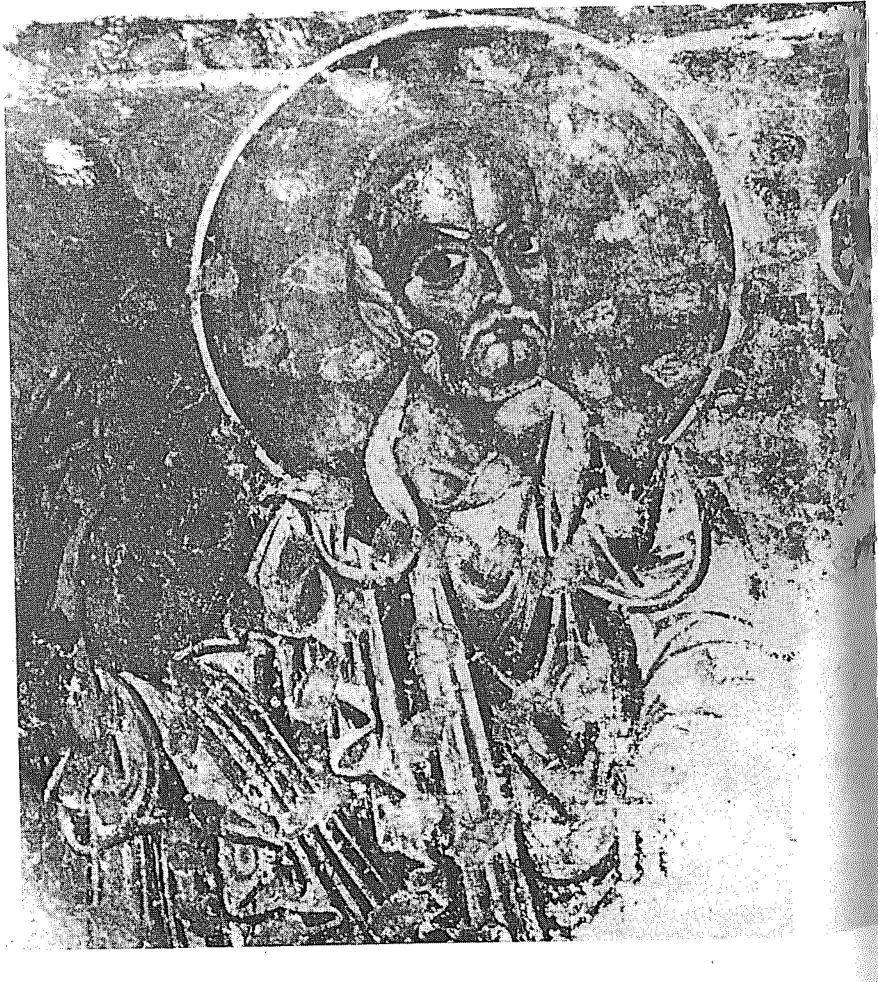


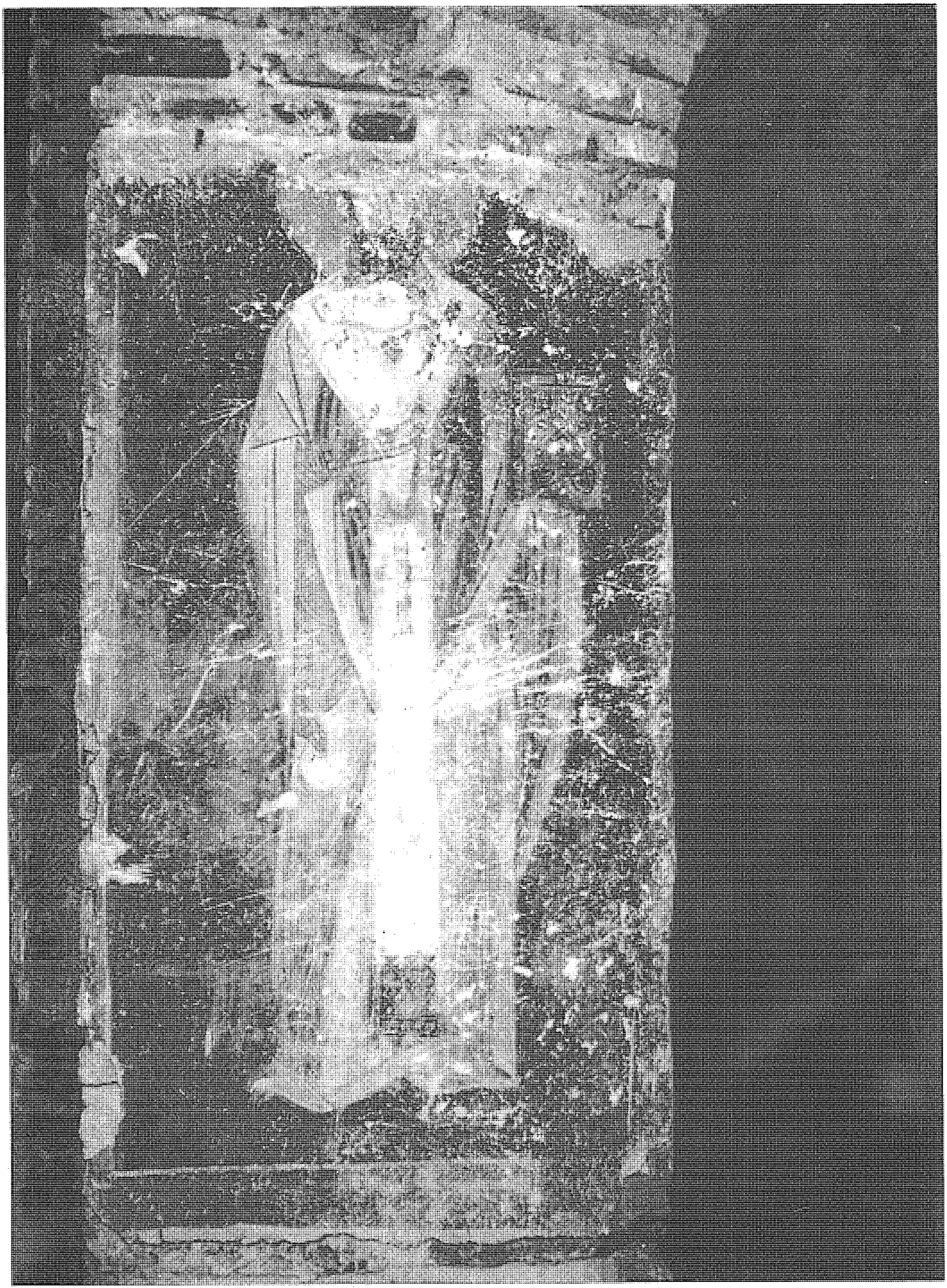
5. Апостол Матей. Църква „Св. Архангели“ в Костур. Абсида на диаконика. Нач. на X в.

▼ 6. Св. Василий Велики. Църква „Св. Врачи безсребреници Козма и Дамян“ в Костур. Арка в притвора. Нач. на XI в.

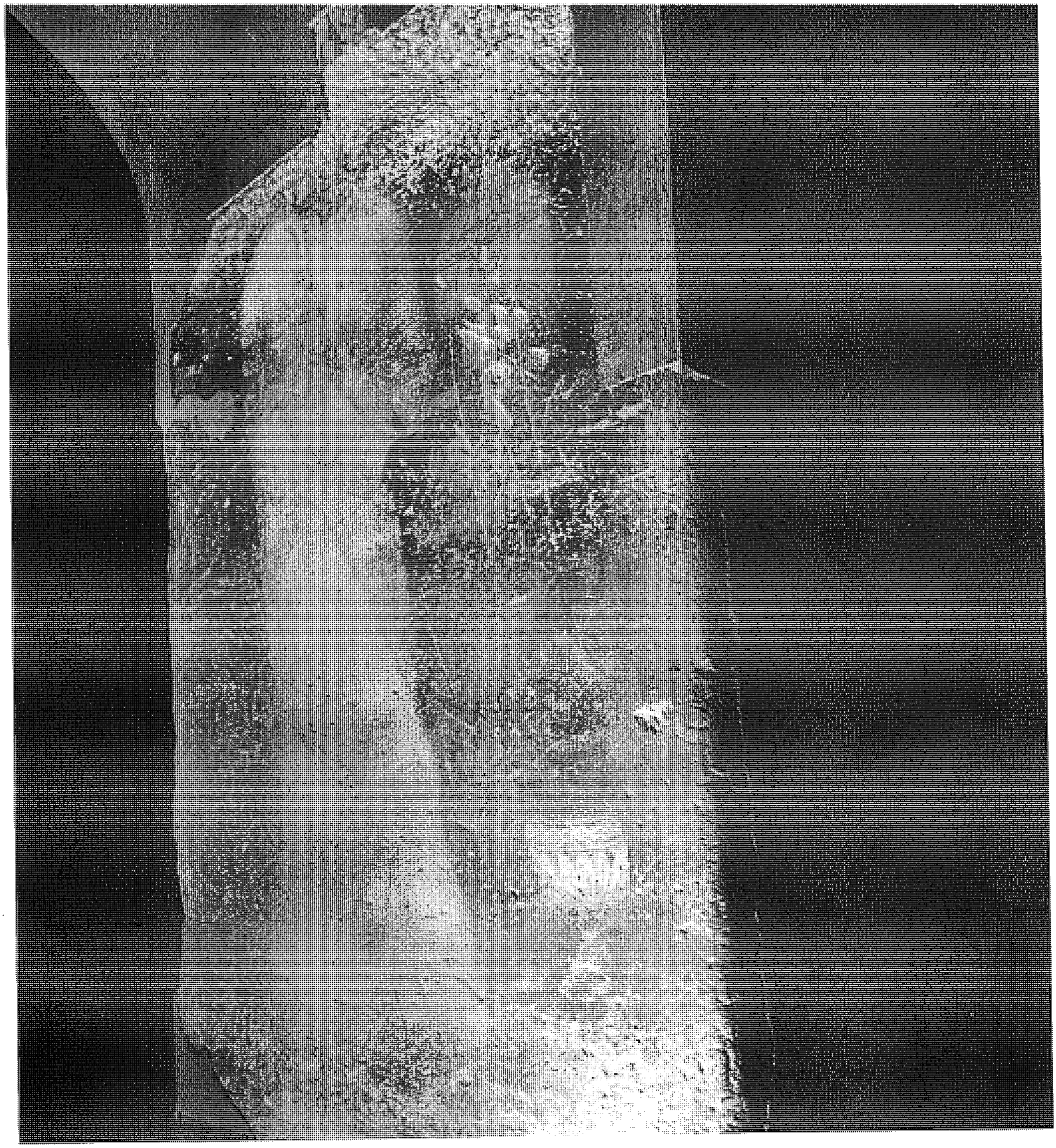
▼ 7. Пророк Йона. Църква „Св. Георги“ в София (първи слой). В куполния барабан (по А. Грабар). Краят на X – нач. на XI в.



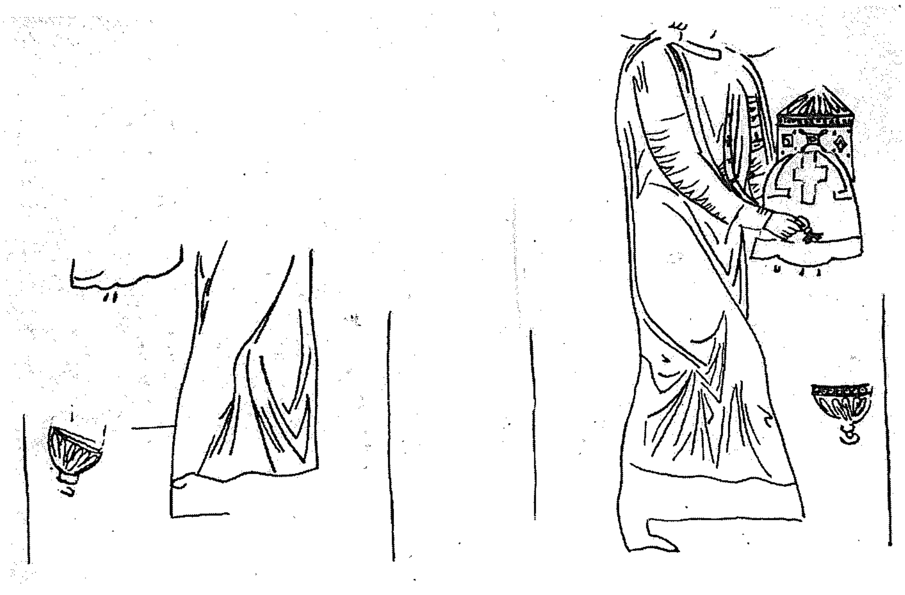




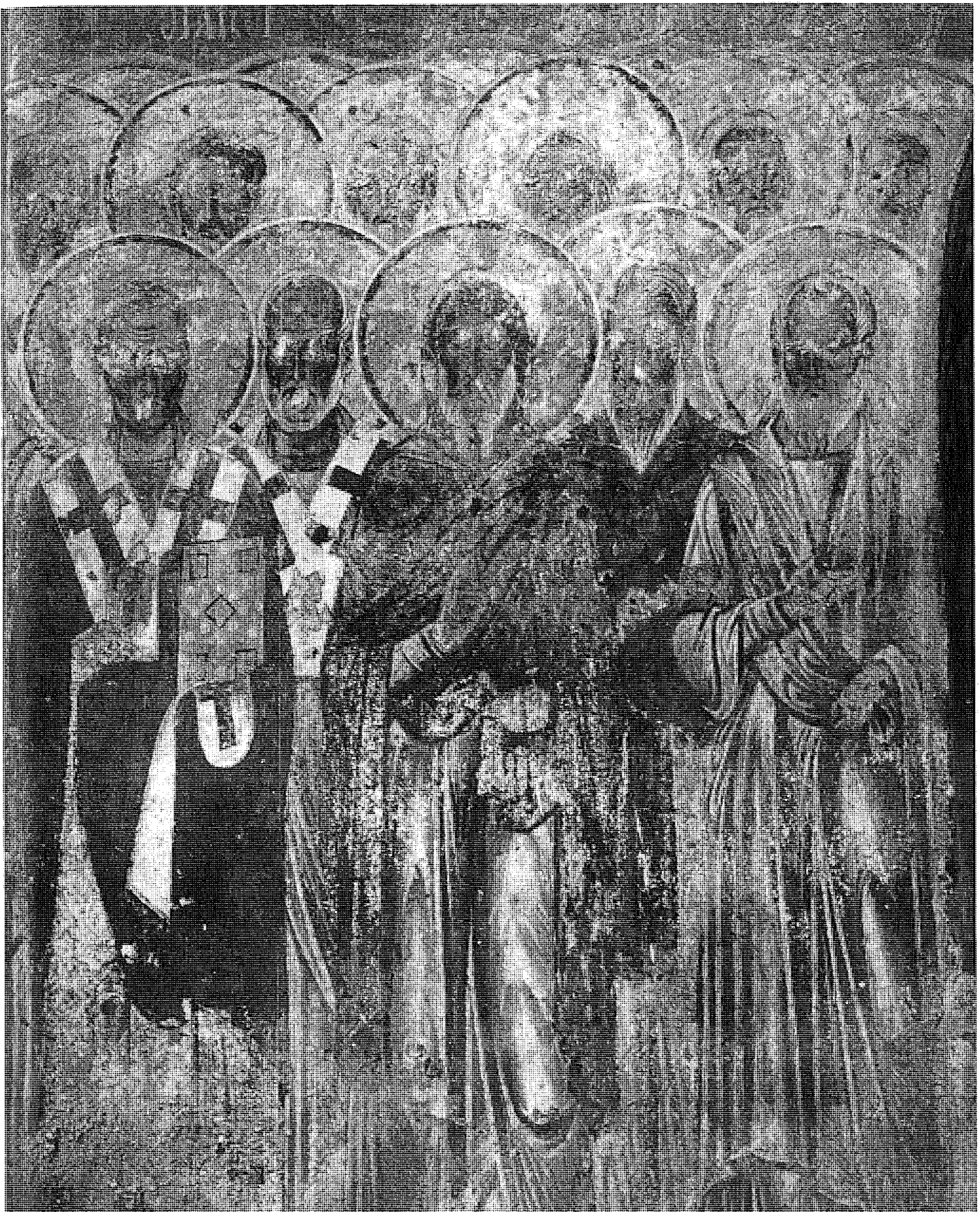
10. Светец с църковен сан. Църква „Св. Георги“ в квартал Колуша, Кюстендил. Североизточен стълб в олтара. XII в.



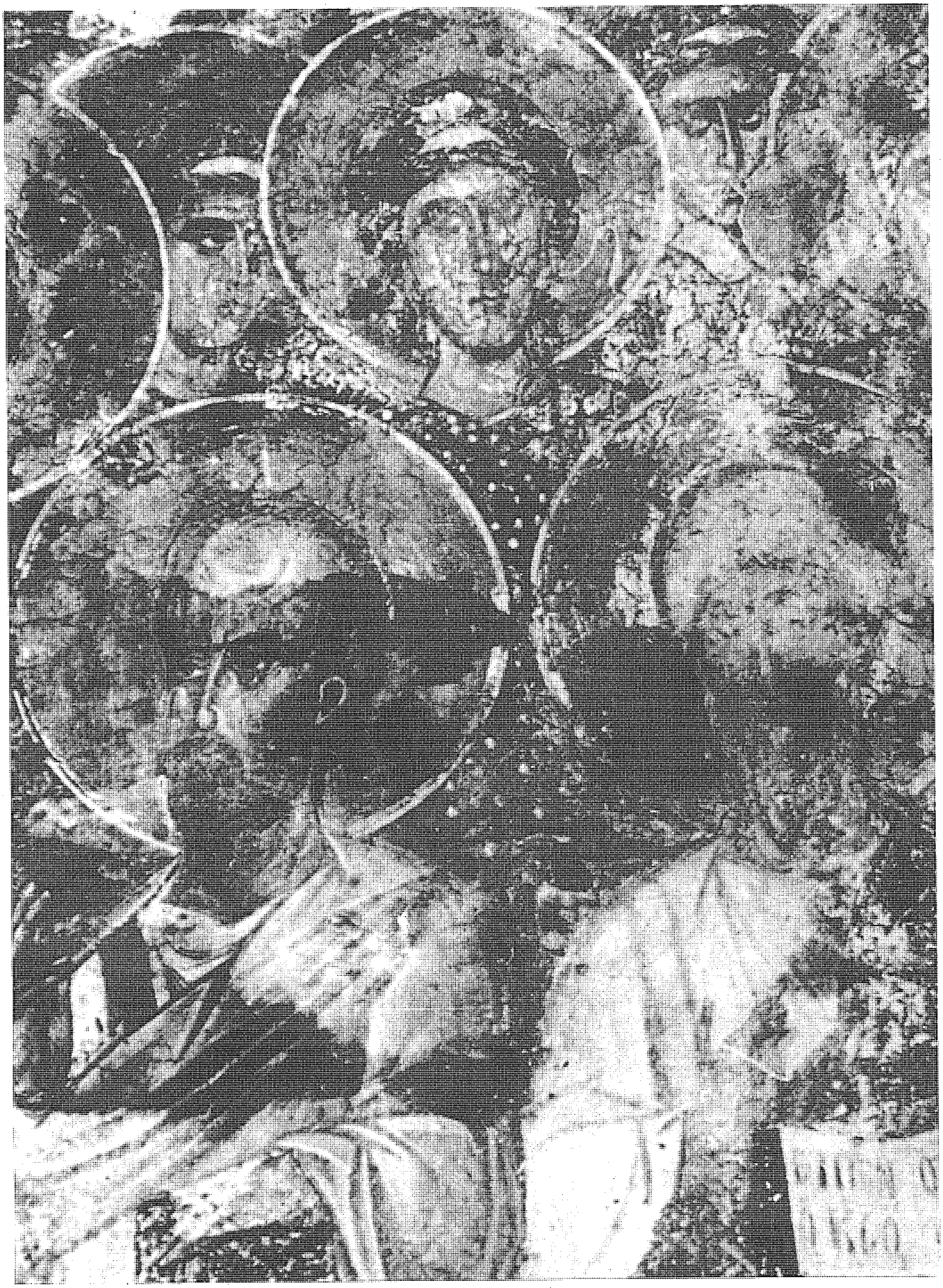
▲ 12. Дякон. Църква „Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил. Източна страна на с.-и. стълб в олтара



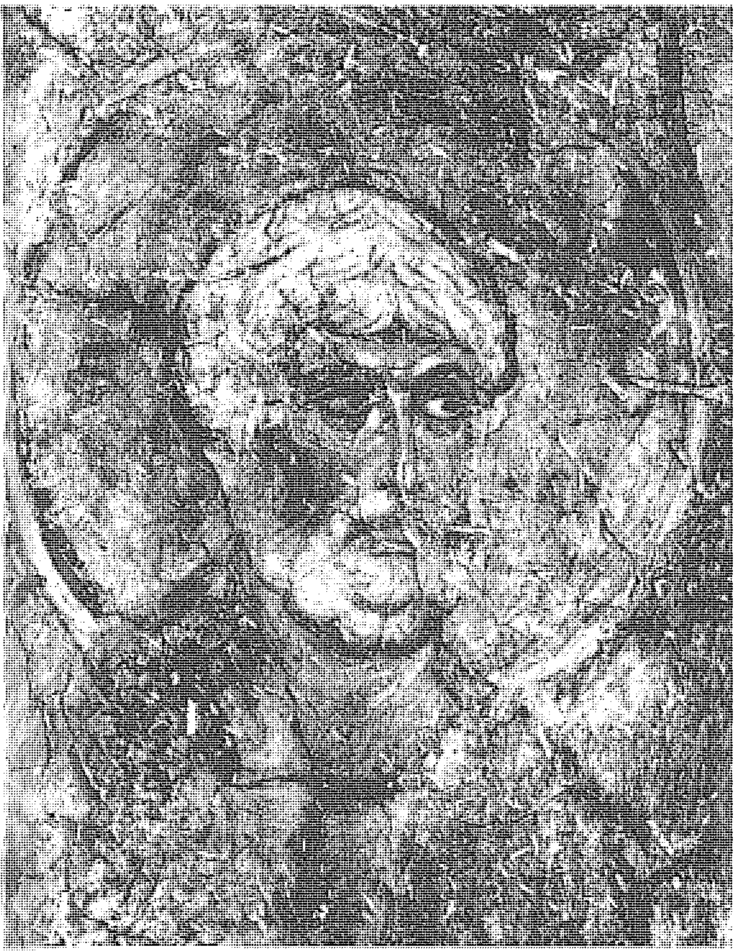
13. Двамата дякони върху източните страни на стълбовете в олтара (скица А. Мазакова). Църква „Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил



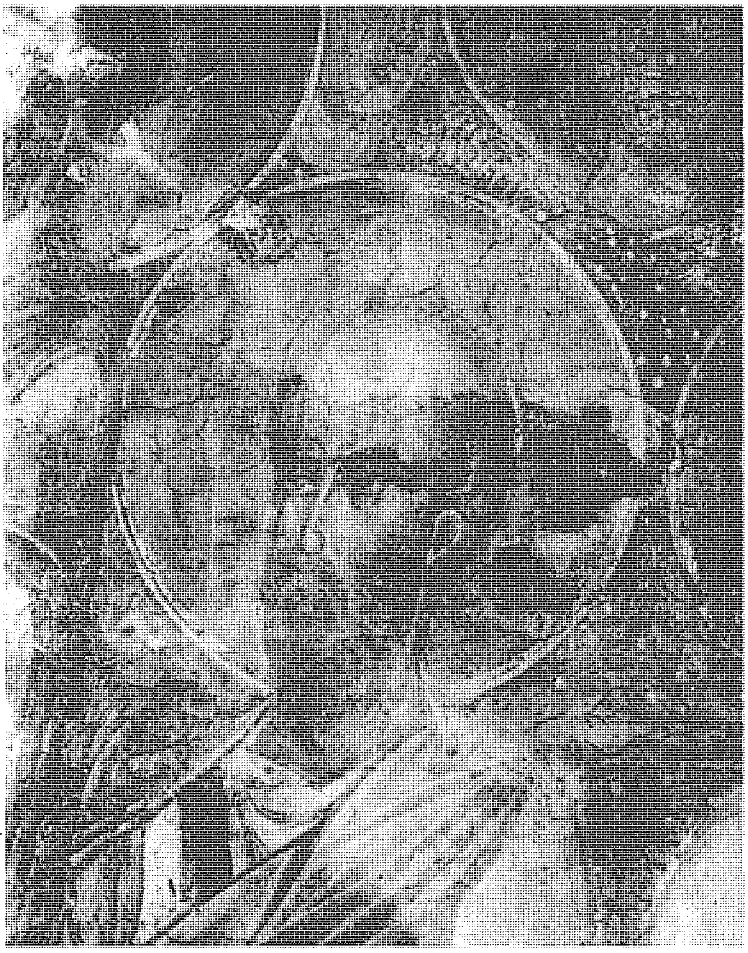
17. „Вси светители“.
Бачковска костница.
Южна стена на наоса в горния етаж. XII в.



18. Апостоли начело с апостол Павел и ангели от „Страшния съд“ (втори слой). Южна част от свода на долния притвор в Бачковската костница. XIV в.?

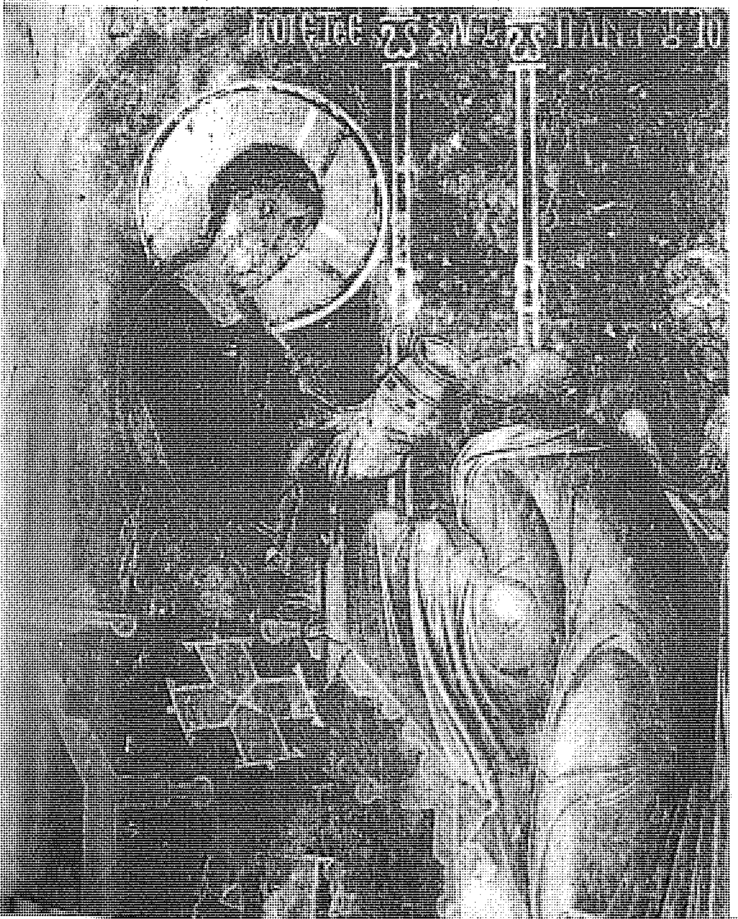


▲ 19. Апостол Петър (детайл от обр. 16). Бачковска костница. XII в.

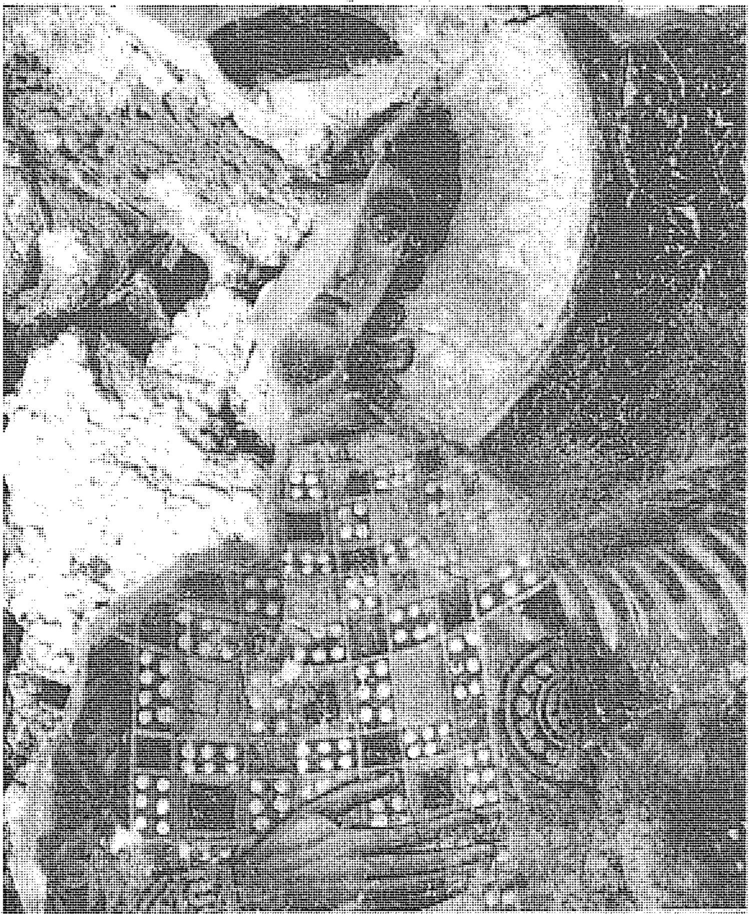


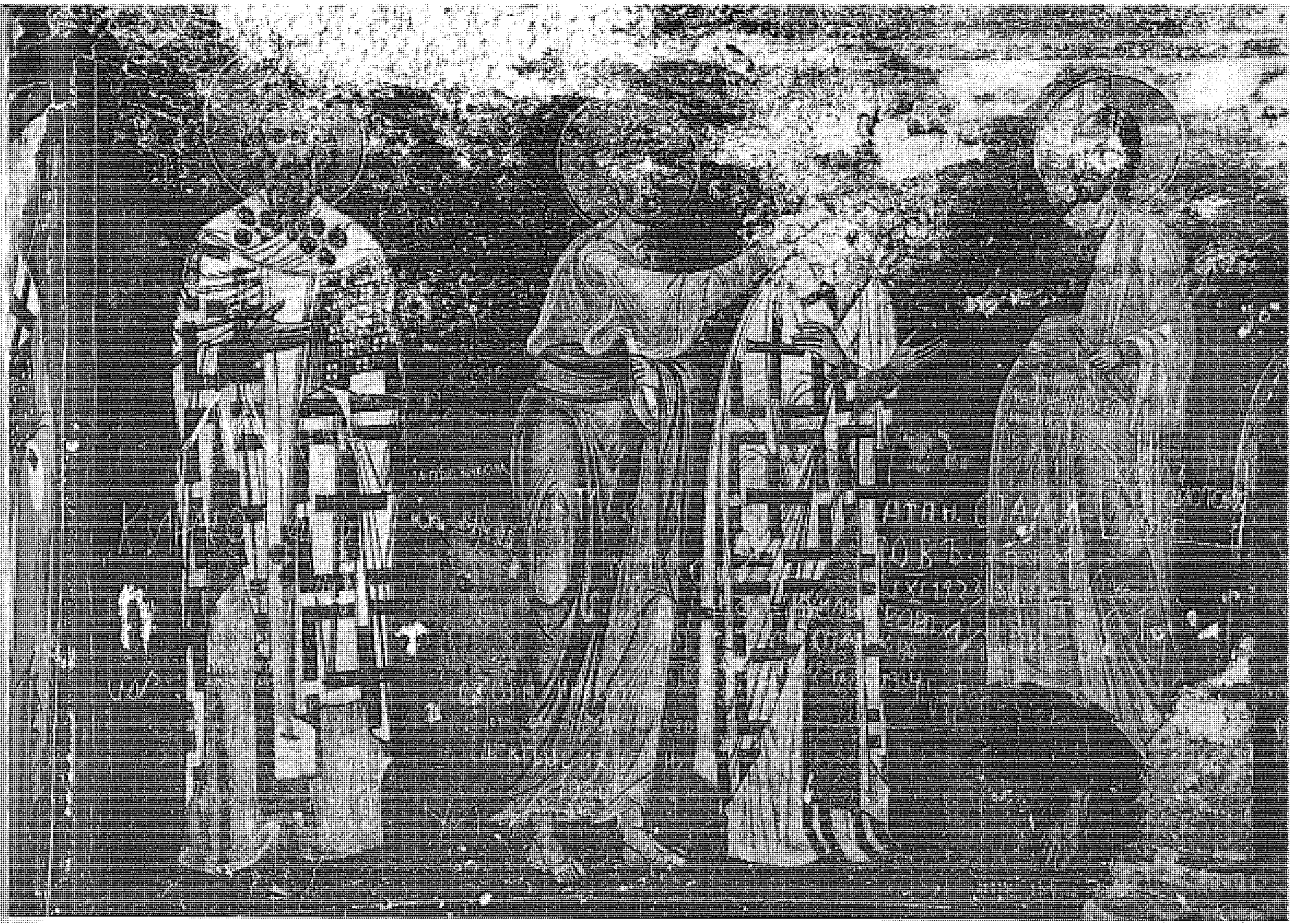
▲ 20. Апостол Павел (детайл от обр. 18). Бачковска костница. XIV в.?

▼ 21. „Причастието на апостолите“. Бачковска костница. Южна стена на олтара в горния етаж. XII в.

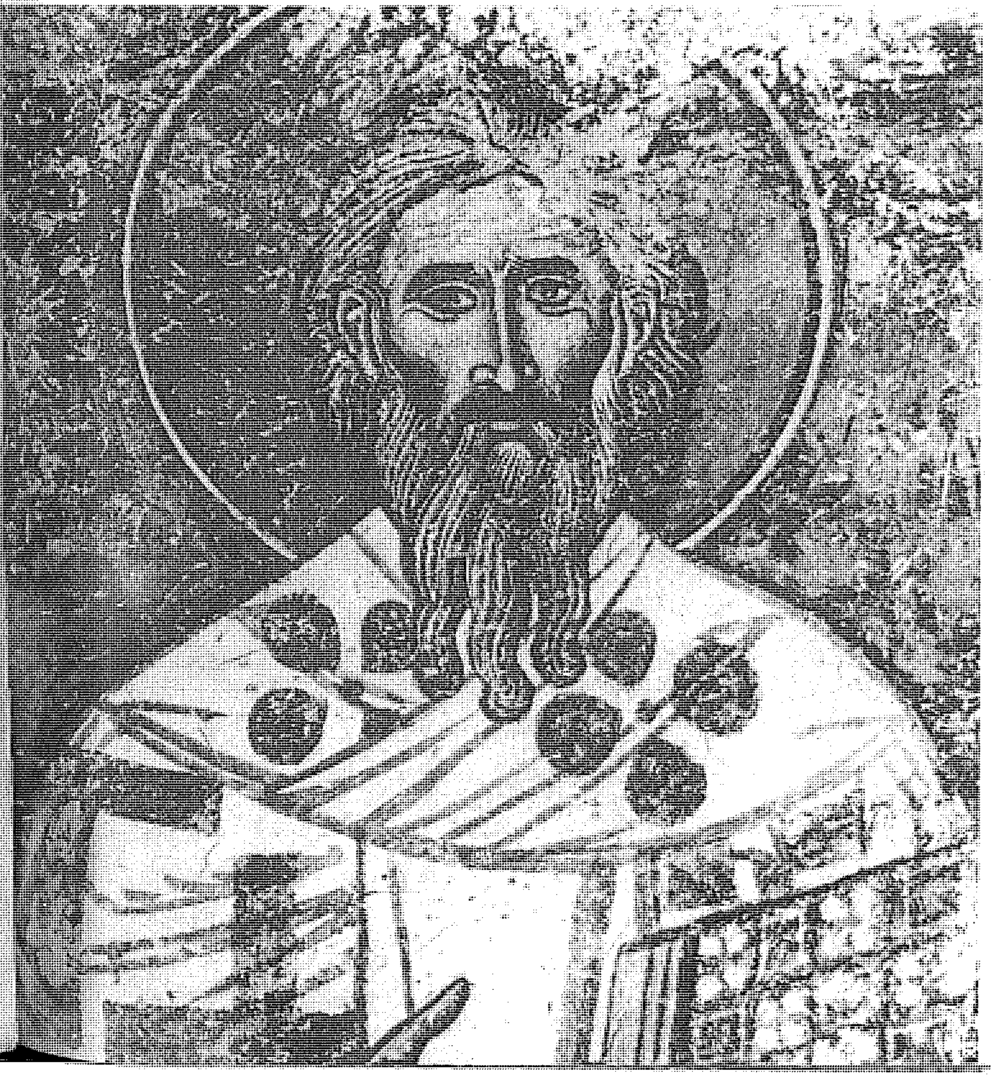


▼ 22. Архангел северно от Богородица в абсидата на горния етаж в Бачковската костница. XII в.

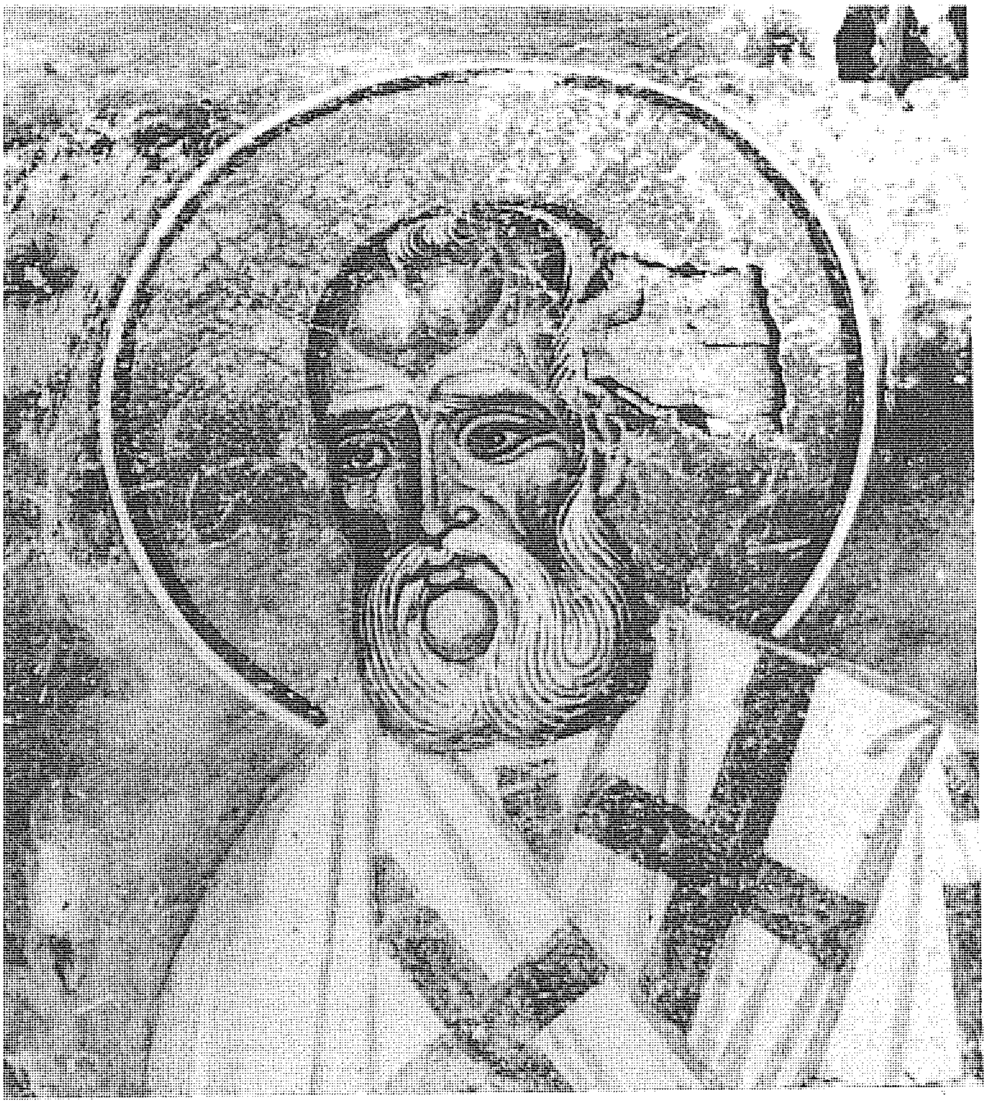




▲ 24. „Ръкополагането на св. Яков, „брат Господен“, за първи епископ на Ерусалим“. Църква „Св. Никола“ при Мелник. Абсида. XII–XIII в.

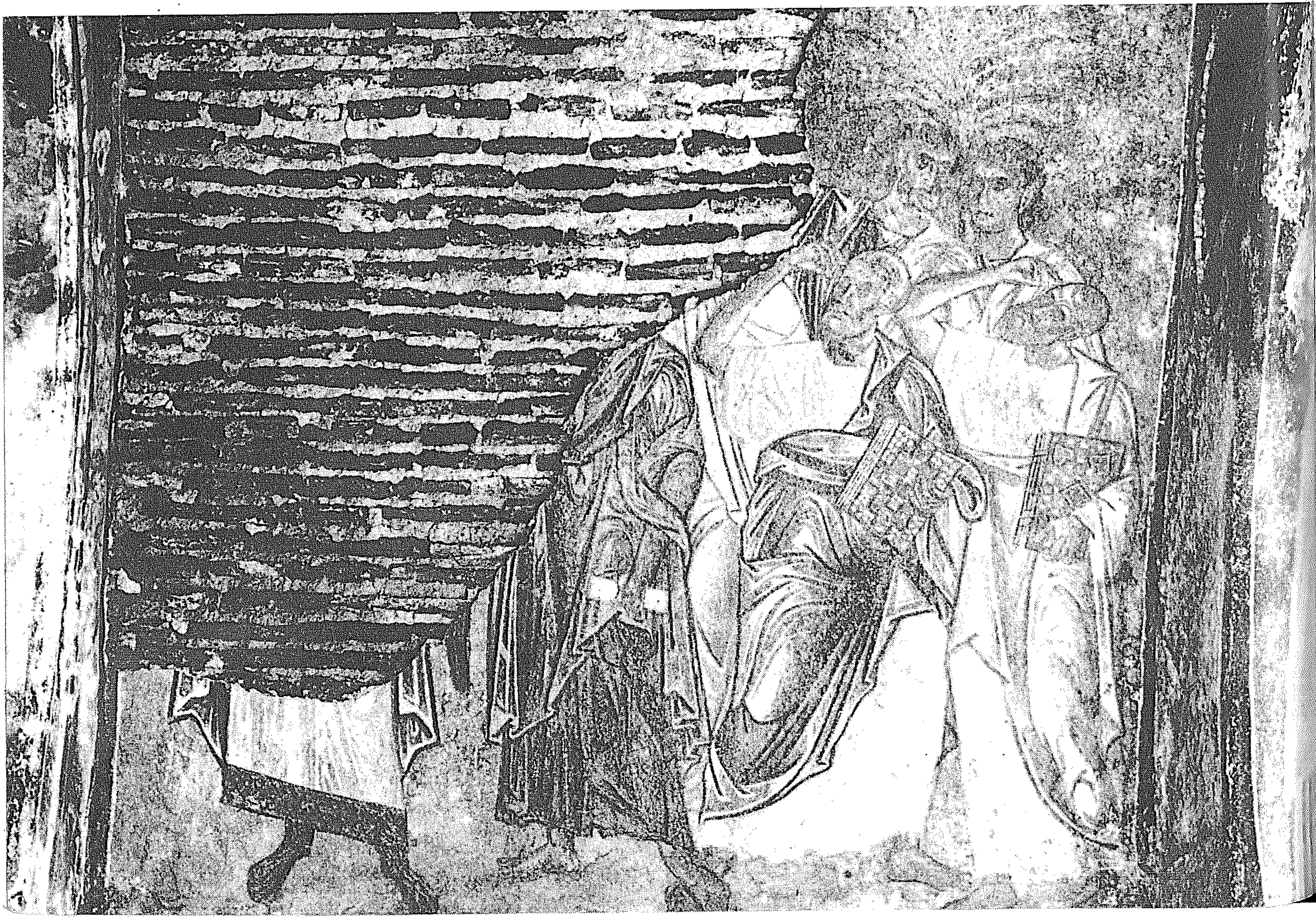


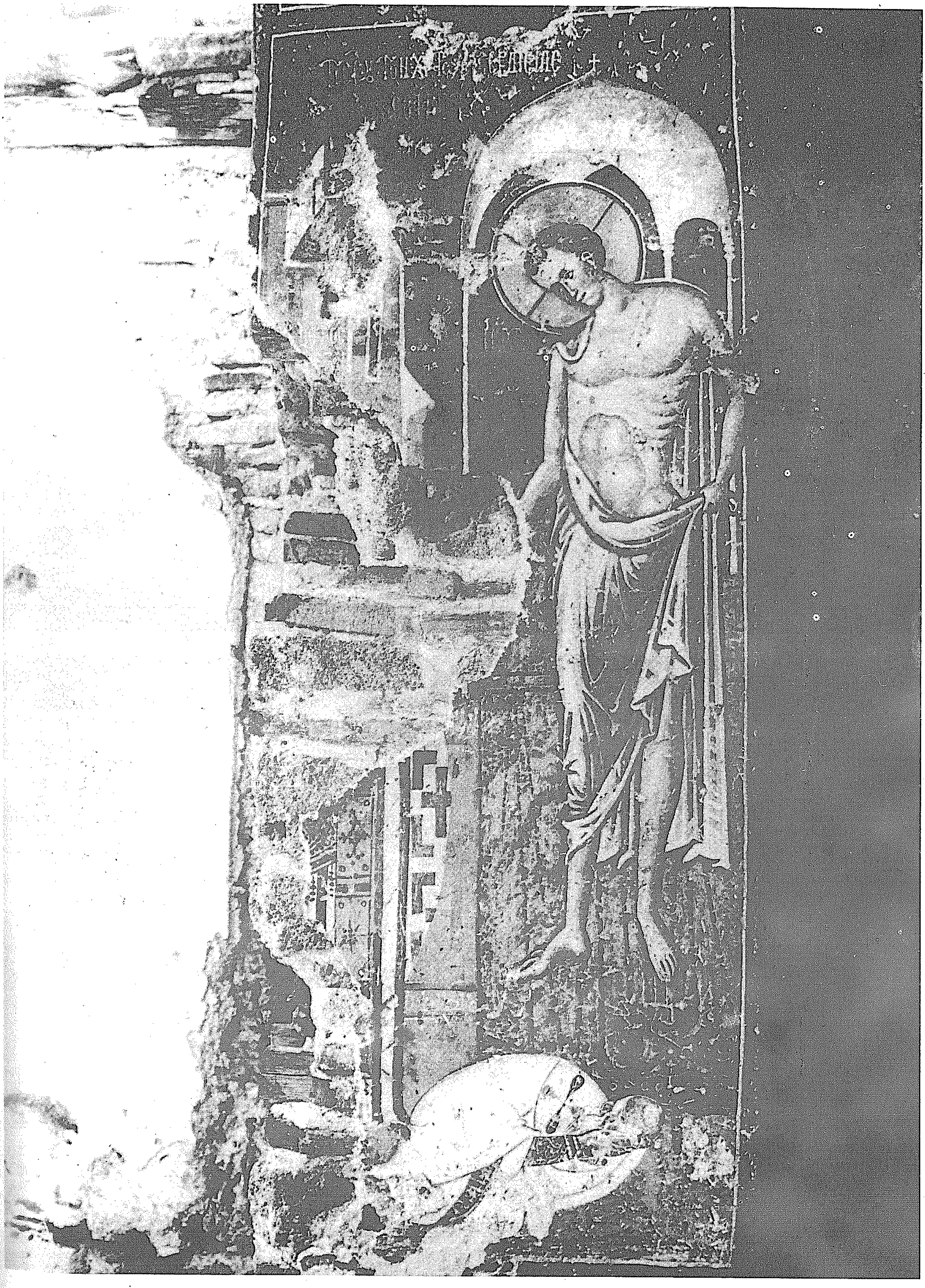
25. Светец с църковен сан. Църква „Св. Никола“ при Мелник. Абсида



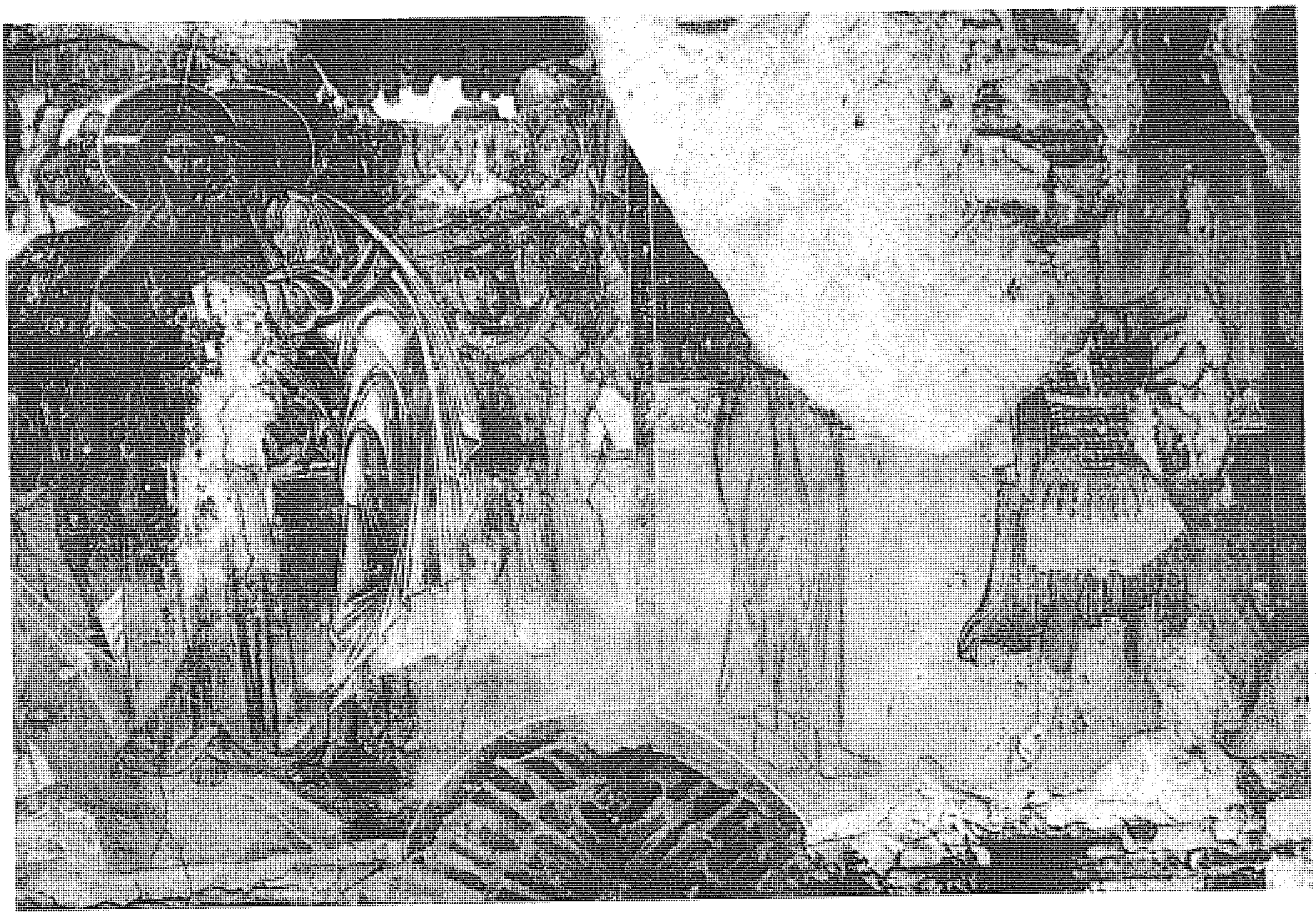
26. Св. Атанасий Александрийски. Църква „Св. Никола“ при Мелник. Абсида

▼ 27. Ангел и апостоли от „Възнесение Христово“. Църква „Св. Никола“ при Мелник. Южна част от свода на бемата

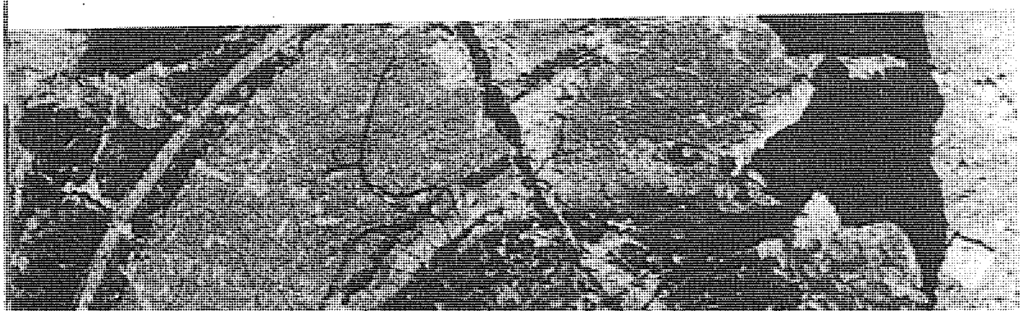




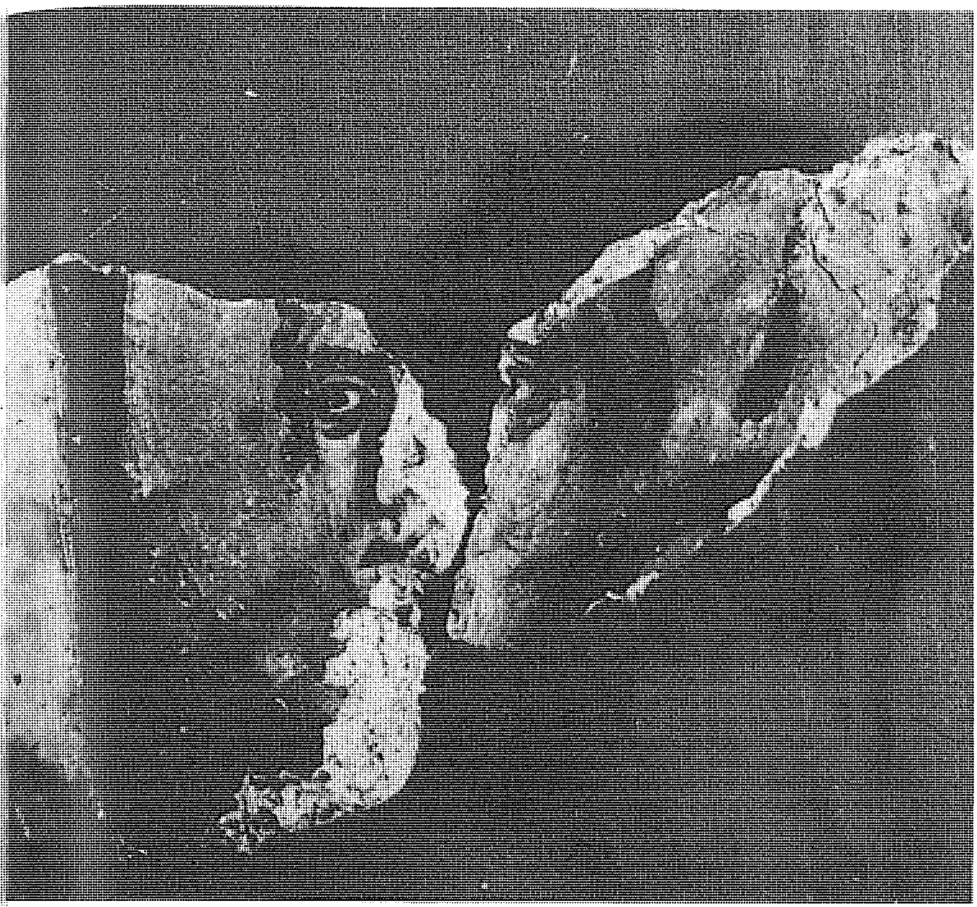
28. „Видението на св. Петър Александрийски“. Църква „Св. Никола“ при Мелник. Североизточен стълб



▲ 29. „Предателството на Юда“ и „Христос пред кръста“. Църква „Св. Никола“ при Мелник. Южна стена на южния кораб

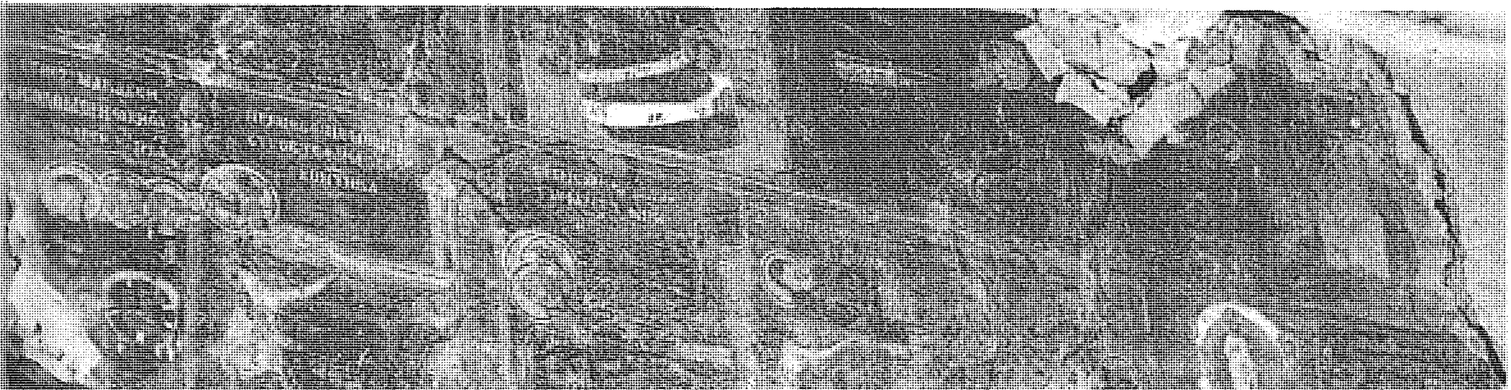


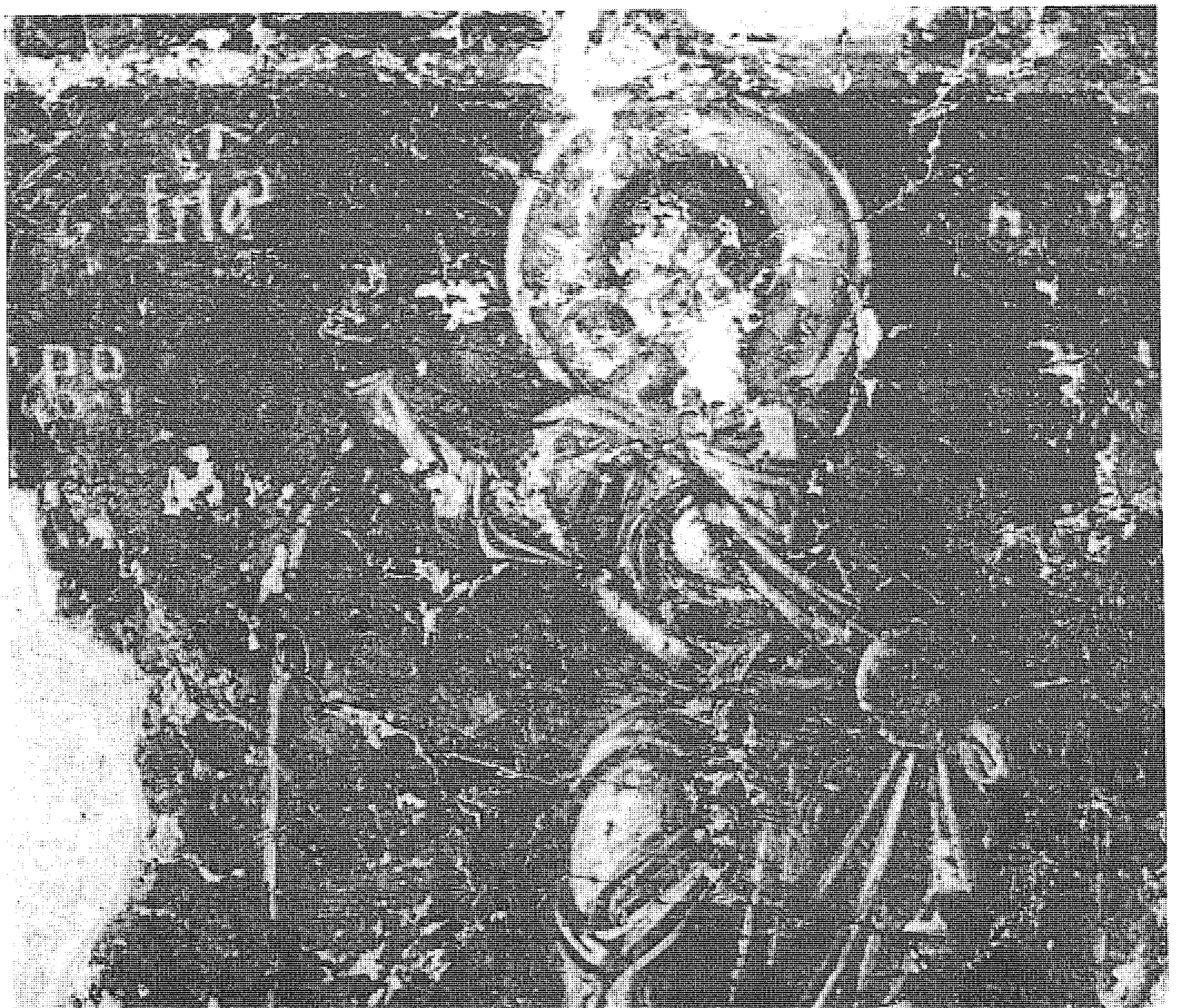
30. Богородица от „Дейсиса“. Църква „Св. Архангели“ при Мелник, XIII в.



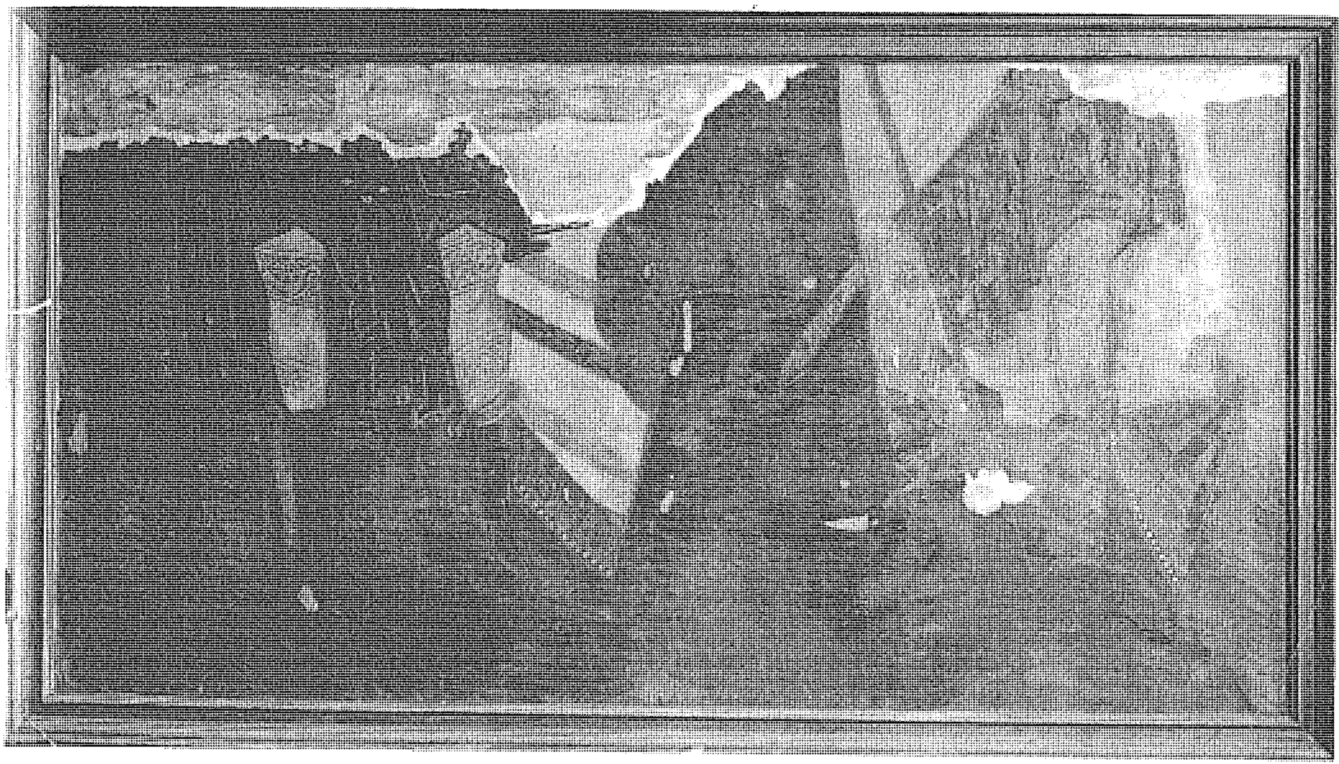
31. Стенописни фрагменти от църква № 9 на Царевец в Търново. Краят на XII – нач. на XIII в.

▼ 32. Календарни сцени за месец март, юли и август. Църква „Св. Четиридесет мъченици" в Търново. Западна стена на притвора. Около 1230 г.

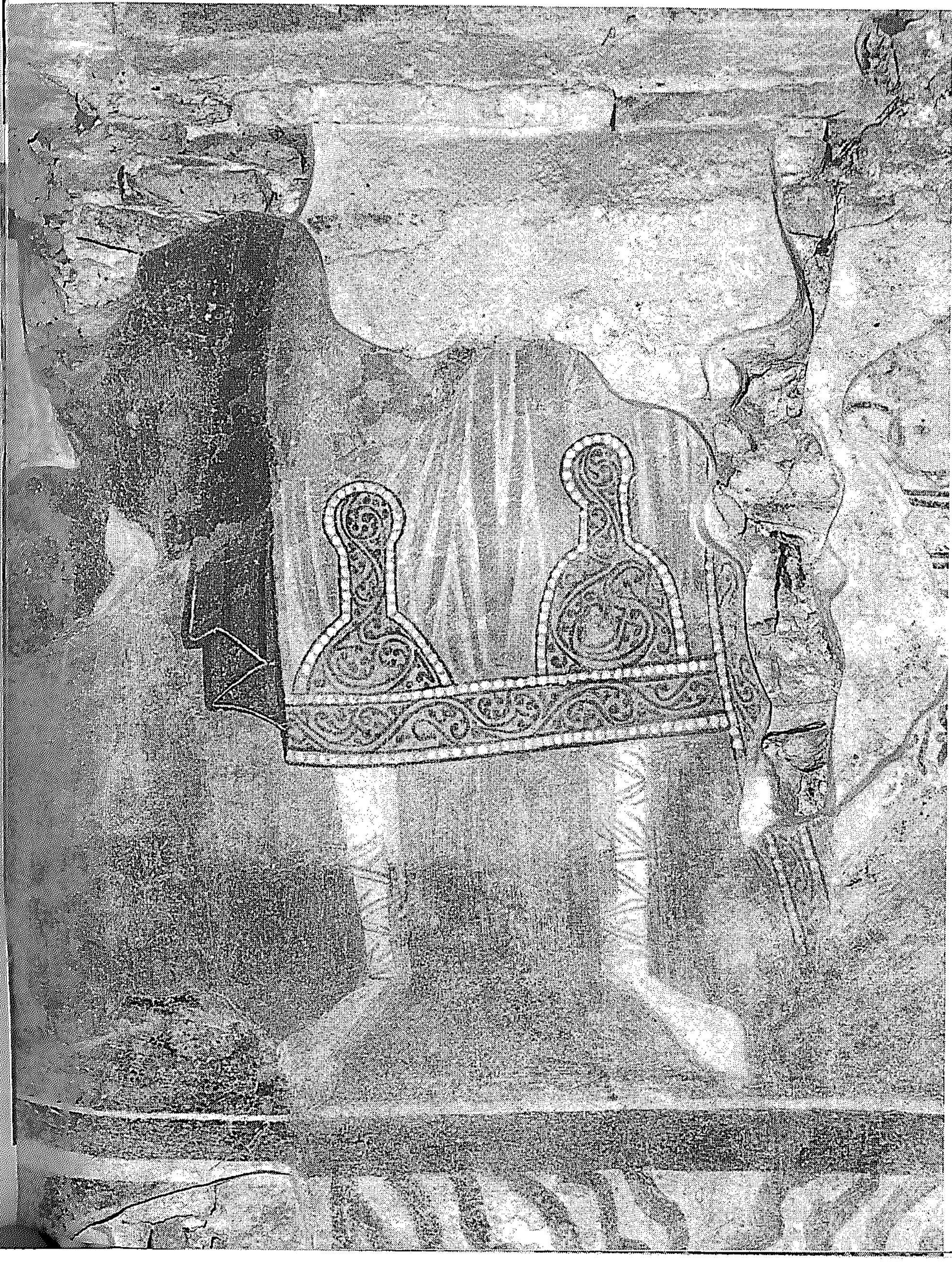




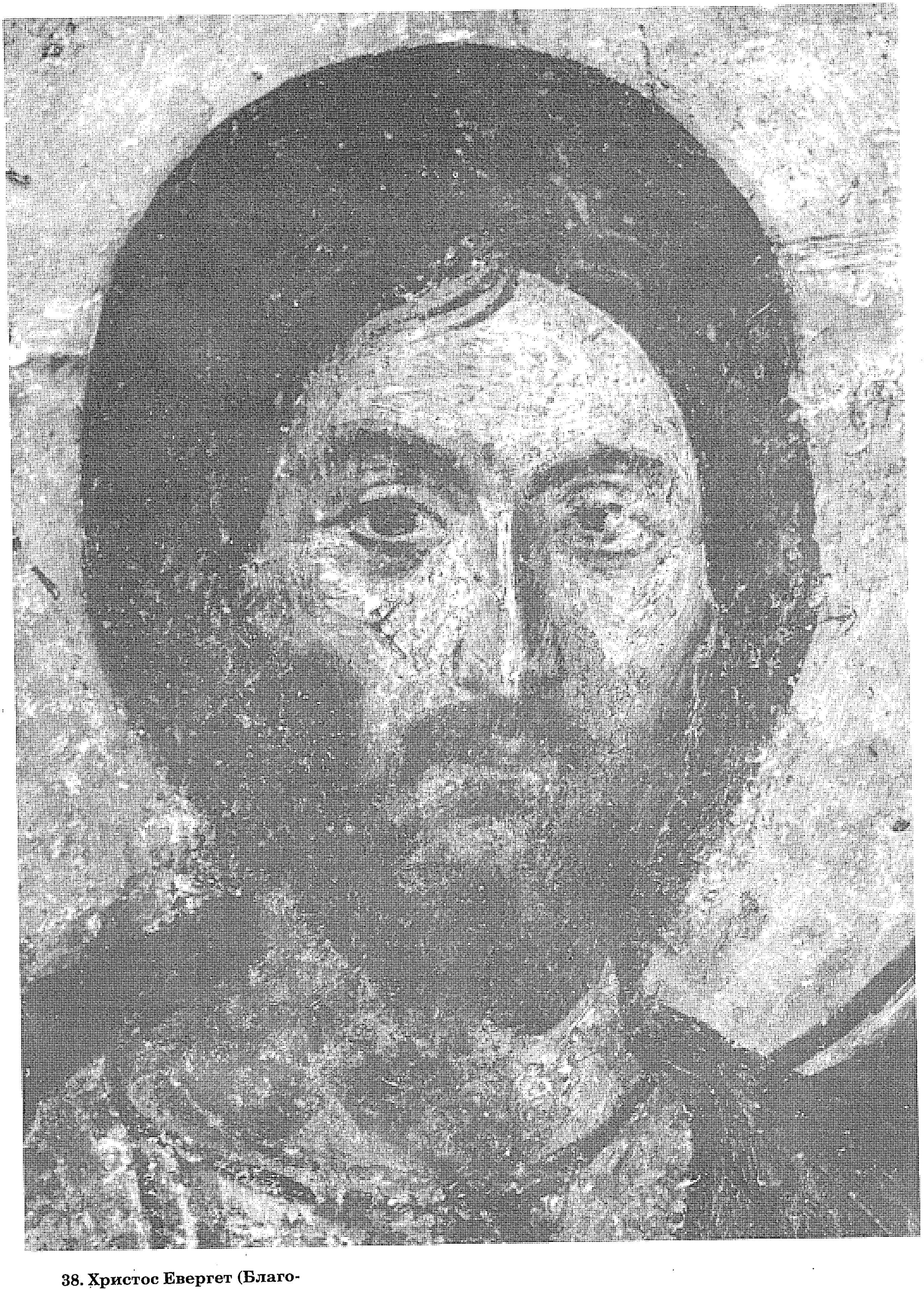
33. Архангел Гавриил (26 март).
От календарните сцени в църквата
„Св. Четиридесет мъченици“
в Търново (детайл от обр. 32)



▲ 36. Части от изображенията на военни светци. Църква № 13 на Трапезица в Търново. XIII в. (копие)



37. Фрагмент от фигурата на военен светец. Църква „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали (втори слой). Южна конха. XIII в.



38. Христос Евергет (Благодетелен). Боянска църква. Източна стена до абсидата (втори слой, 1259 г.)

минс ръце дарохранителници, а на един от пръстите им е закачена тройната верига
на кадилница. Формата на дарохранителниците и кадилниците е еднаква за всяка от 13
тези двойки и различна от срещуположните. Дяконите са изобразени като участници
в литургичното тайнство[33] – пренасящи светите дарове, хляба и виното за причасти-
ето от скевофилакиона (респ. протезиса) към светата трапеза, вероятно след проско-
мидийния чин, и после, след причастяването на вярващите – връщащи даровете об-
ратно. От VI в. нататък това пренасяне се превръща в тържествения Велик вход, ко-
гато дяконът носи хляба в дискоса върху главата си, минавайки през по-голямата
част от храма[34]. По обърнатите към изток църковни отци в абсидната част на църква-
та съдим, че там е бил изобразен „Мелизмосът“ – „Поклонението на жертвата“ (Хрис-
тос-агнец). Би могло да се предположи, че дяконите между двете абсиди са участници
в същата процесия, но дарохранителниците в ръцете им като че отразяват по-стара
практика. По времето на византийския император Алекси Комнин (1081–1118) се
провеждат редица дискусии и събори срещу еретическите учения на павликяни, бо-
гомили, манихеи, отричащи Въплъщението и оттам – двете природи – божествена и
човешка, на Христос[35]. Във връзка с това се развива абсидната композиция, изобразя-
ваща поклонението на евхаристичния агнец – Христос, като литургично-символично
доказателство за този пункт на христологичната догма.

Двете по-добре запазени изображения на светци с църковен сан върху стълбовете в олтара, дяконските фигури и украсата по изобразените църковни съдове имат паралели в паметници от XI и началото на XII в. Изпълнението на живописта има много достойнства: фин, приглушен колорит, включващ главно сиво, керемиденорозово и виненочервено, охра и прозрачно зелено. Дрехите падат на неголеми снопове успоредни гънки. Техниката е фрескова, което придава особена лекота и прозрачност на тоновете. (Понякога анализите показват наличие и на органични свързватели.) Фигурите в олтара, дребни и изящни, напомнят византийската миниатюра от последната четвърт на XI в.[36] Те са създадени най-вероятно на прехода между XI в., с който ги свързва приликата им със стенописите на църквата „Св. София“ в Охрид и „Панагия тон Халкеон“ в Солун (1028)[37], и XII в. От първата четвърт на века датира близък (предимно иконографски) паралел в стенописите на „Панагия Амазгу“ – Кипър[38]. За началото на XII в. са характерни и по-едрите и триизмерни фигури от подкуполните стълбове[39]. Охридски архиепископ тогава е широко известният Теофилакт Охридски (1090–1118)[40]. Може би именно с този факт могат да се обяснят особената иконография и високото качество на стенописите.

Най-цялостно запазеният и най-ценен паметник от тази епоха в днешните граници
на страната ни са стенописите в двуетажната църква костница на Бачковския манас- ❖
тир[41]. Манастирът е създаден от византийския военачалник, грузинеца Григорий Ба-
куриани през 1083 г. Костницата едва ли е била изписана преди XII в., за което свиде-
телства фактът, че живописта в криптата е положена върху вече прерязаните обтега-
чи на свода[42]. Освен това тя е една от последните по необходимост сгради за един
манастир. В притвора на долния етаж върху стенописния слой са открити два надпи-
са – от йеромонах Неофит, пети по ред в кондиката на манастира, т. е. живял най-
късно около средата на XII в., и от художника Йоан Ивиропул (грузинец)[43], работил
според надписа и в двата етажа на църквата. Различните изследвачи датират стено-
писите в костницата различно – от края на XI до втората половина на XII в.[44], което
ни даде повод да разгледаме по-подробно този въпрос. Изписани са и двата етажа на
църквата заедно с притворите, които първоначално са представлявали открити гале-
рии. (Арките в техните стени са зазидани в средата на XIV в. и в тях са изобразени цар
Иван-Александър, неговият покровител св. Йоан Богослов, св. Константин и св. Еле-
на – в горния притвор; ктиторите Григорий и Абасий Бакуриани и монасите Георги и
Гавриил – в долния.)

Църквата на етажа е украсена като редовен храм с изображенията на най-почита-
ните светци, сред които и грузински светци монаси в цял ръст в първия регистър и 14
полуфигури във втория, Богородица с детето в абсидата, пазена от два ангела; Голе-
мите църковни празници под трилистни арки върху стените на храма, докато долни-
ят етаж има украсата на погребален параклис. В абсидата е изобразен „Дейсис“, на 15
западната стена – „Видението на пророк Езекиил в полето с костите“ (Ез. 37; 2–9), по
страничните стени – светци монаси, в свода – пророци, а в притвора – „Страшният 16
съд“. Както показват двете симетрични групи на „Вси светители“ върху стените на
горната църква пред олтара, костницата вероятно е била посветена на тях, каквато е 17
практиката и в други манастири от епохата[45]. В горния притвор, върху източната
стена над входната врата, е изписано и „Видението на Езекиил при р. Ховар“ (Ез. 1–

3). А. Грабар и Н. Мавродинов са отбелязали наличието на втори живописен слой в долния притвор, като Мавродинов определя, че това е подновена част от
18 изображението на „Страшния съд“ върху южната страна на свода[46]. Проведените преди десетина години разчиствания от реставраторите на НИПК потвърдиха тази констатация[47].
19 Оказа се, че частта от „Страшния съд“ – ангелите и апостолите начело с апостол Павел, която се отличава от останалите стенописи с охрово-червеникавия си колорит и различни пропорции на лица и фигури, е от втория слой, под който се разкриха
20 фрагменти с черен цвят от първоначалната живопис. Е. Бакалова сравнява изображенията от този втори слой със същата сцена в катедралата „Св. Димитър“ в гр. Владимир (Русия), изписана от византийски майстори около 1195 г.[48] Известна прилика наистина съществува, но тя е в полза и на по-ранна датировка на първия стенописен слой.

К. Вайцман отбелязва[49], че живописта от началото на XII в. (за разлика от тази преди и след нея) се характеризира с тенденция към придаване на по-голяма стабилност на човешката фигура едновременно с появата на нова сила на израза и със значително опростяване на пространствените отношения в пейзажа. Именно тези черти са налице в стенописите на Бачковската костница. Пейзажът е най-общо набелязан, пространствените отношения са наистина сведени до минимум. Композициите
21 нямат никаква дълбочина. Подът се „изправя“, кивориите в „Причастието на апостолите“ и в „Сретението“ са подпрени от тънки, като че телени колонки. Стойките на фигурите обаче са стабилни, спокойни и излъчват особено достойнство. Плътта е моделирана над маслиненозелена основа с постепенно разбелвана охра. Върху силно изсветлените петна по най-осветените части на лицата и крайниците умело и точно поставени бели мазки подсилват релефа. В дрехите често са противопоставени зелено и червено, синьо и охра, но на едри, оградени от контура петна. Моделировката и тук е постепенна. Всяка дреха е изградена в своя основен тон, като сенките и светлините са предадени с по-тъмни (до черно) или по-светли (разбелени) негови нюанси. Полупрозрачни, най-често елипсовидни светли петна, изтъкващи обобщените телесни форми, завършват с лъчеобразно разпръснати бели линии. Начинът, по който са разположени гънките, напомня за правите образи от църквата „Св. София“ в Охрид, обаче светлините дори по дрехите, а още по-малко по лицата в Бачково не са подложени на така характерната за втората половина на XII в. орнаментална стилизация. Тук набелязахме редица стилови и иконографски особености на първите стенописи в Бачковската костница, чиито най-близки паралели се намират в паметници от първата половина на XII в.: миниатюрите в ръкописа № 41 в ГИМ (Москва), особено миниатюрата на Йоан Богослов[50]; фрагментите от ръкописа бивш Дионисиат № 8 от 1133 г.: един лист – днес в колекцията на Канелопулос в Атина, а останалата част в музея „Пол Гети“ в Калифорния[51]; мозайките в Сереската катедрала „Св. Теодор“; в придворния параклис (Capella Palatina) в Палермо (1143–1150)[52] и др. Близки черти са налице и в „Словата на Яков Кокиновафски“ (Par. gr. 1162 – началото на XII в., и Vat. gr. 1208 – малко по-късно), Евангелието от 1122 г. (Vat. Urb. gr. 2) от същата ръка[53]; в ктиторското мозаично изображение на Йоан II Комнин и жена му Ирина в църквата „Св. София“ в Цариград (1118–1121)[54] и др. Сред тях за отбелязване са еднаквите императорски лорове от ктиторските изображения във Ватиканското евангелие и цариградските мозайки и архангелите, фланкиращи Богородица в Бачковската абсида, или звездовидната палмета върху дрехата на единия архангел и на Ирина
22 Комнина в споменатата мозайка и др. Към паметници от XI и ранния XII в. отвеждат и многобройните орнаментални мотиви по профили и арки. Всичко това ни дава основание да датираме стенописите в Бачковската църква костница от времето на император Йоан II Комнин (1118–1143)[55]. За нас те са определено по-ранни от стенописите в църквата „Св. Пантелеймон“ в Нерези до Скопие (1164), които отразяват следващия етап в развитието на византийската комниновска живопис – т. нар. от Д. Мурики „драматично-маниерен стил“[56], твърде различен (въпреки някои близки силуети) от овладяната, класическа по дух бачковска живопис.

Стенописите на църквата при с. Нерези се свързват обикновено с цариградските ателиета, тъй като техният ктитор е член на комниновския царски род. Чувството за мярка и хармония при изобразяването на светците в цял ръст от първия регистър, употребата на допълнителни тонове при моделировката на дрехите подкрепят това предположение. Редица иконографски черти обаче, както и силното драматично чувство на майстора, рисувал „Оплакването на Христос“ и „Свалянето от кръста“, говорят за ползването на по-провинциални образци, които, както отбелязва Рихард Хаман-Мак Лин[57], ще са служили и при рисуваните (вероятно в Цариград?) изборни евангелия № 692 от библиотеката Пиърпонт Морган в Ню Йорк, № 2 от манастира

„Св. Пантелеймон“ на Атон и др. В тези ръкописи виждаме същия външен драматизъм, подчертан от засилената линейна стилизация на лица и драперии, характерна за втората половина на века, от която и до днес няма пример в стенната живопис на византийската столица. Може би и тук образците трябва да бъдат търсени в по-близкия Солун и свързаната с него Света гора, още повече, че един от майсторите на Нерези е работил в Костур и Велюса[58].

Част от живописта в църквата „Св. Георги“ в София – в барабана на купола, в конхите на четирите ъглови полукръгли ниши и по стените между тях – може да се отнесе към втората половина на XII в.[59] Огромната площ, предоставена за украса, както и мащабите на фигурите от първата живопис в църквата са наложили определен тип декорация особено по отношение на общите пропорции на изображенията. Фигурите на пророците, които допълват реда от първия слой в барабана на купола, са задължително подчинени на това изискване. Както беше отбелязала Мара Цончева[60], пророците от втория слой са все пак малко по-едри и значително по-статични от пророците в първия въпреки явния стремеж да бъдат наподобени, което особено личи в ширината на раменете и на целите фигури. По съвършено различен начин са изобразени гънките – с явно предпочитание към правата линия, което би ни напомнило стенописите на църквата „Св. София“ в Охрид, ако самите гънки не бяха прекалено издребнени, а линиите, предаващи блясъците по тях – тънки и неравни. Напречните или кȍси линии, които би трябвало да очертават телесните форми, тук са съвсем условни и сведени до геометрични линейни съчетания. Това унищожава обема на широкоплещестите и леко скъсени фигури, прави ги безплътни по един странен за огромните им размери начин. Главите на изображенията, може би именно поради желанието на зографа, подтикнат от по-ранните образци да им придаде монументалност, са по-едри, отколкото изискват пропорциите на телата. Овалът на повечето лица е широк и чертите – особено на младите лица – са още по-тежки и неподвижни[61]. Статични изглеждат и петте изображения на светци монаси под пророческия ред в западната част на сградата, които въпреки издължените тела и относително малките глави са с по-нормални пропорции. Те могат да бъдат идентифицирани по свитъците в ръцете им и по иконографските белези, характерни за всеки от тях. Най-добре е запазено лицето на втория от дясно на ляво. Надписите към първия слой показват, че и върху него са били изобразени, но малко по-вляво, св. Антоний и св. Евтимий. Запазен е и надписът върху свитъка на св. Антоний: „IΔO(N) TAΣ ΠΑΓΗΔΑ(Σ) TOϒ ΔIABOΛOϒ ΗΠ(ΛΩ)MENAΣ...“[62] По текста върху свитъците се идентифицират и светците монаси Арсений и Евтимий вляво от св. Антоний[63], а вдясно – по иконографски черти – св. Йоан Кушник (Калевит), с голобрадо лице и затворено, богато украсено евангелие в ръка[64]. Начертанията на буквите върху свитъците, както и съкращението на думата „пророк“ се различават чувствително от едрия унциал на надписите от първия слой. Лицето на св. Антоний – дребно и тясно, с леко хлътнали бузи, слабо закривен тесен 23
нос и специфична стилизация както на бръчките, така и на бялата, разделена на две брада, която (характерна иконографска черта) не покрива брадичката, носи всички белези на живописта от втората половина на XII в., с което напомня най-добрите образи от Нерези[65]. Запазените над четирите конхи изображения на евангелистите, както и избледнелите фрагменти от Големите църковни празници – по два в самите конхи на четирите ъглови полукръгли ниши (към тях можем да прибавим „Благовещението“ от двете страни на олтара, „Успението“ на южната и „Разпятието“ на северната стена), макар и в много изличен вид, притежават редица иконографски белези, характерни за същата епоха[66]. Цялата живопис от XII в. в църквата „Св. Георги“ не слиза под линията, от която започват извивките на конхите в ъгловите ниши. По всяка вероятност църквата е била облицована в долната част на стените с мраморни плочи. Този факт и наличието на сцени от Големите църковни празници именно в четирите конхи, които в случая заместват ъгловите тромпи при най-представителните, украсени нагоре с мозайки византийски куполни църкви от XI–XII в., показва безсъмнено влияние на класическата византийска декоративна система при разпределението на втората живопис в църквата[67]. Тук е явно изтъкването на преден план на три от Големите църковни празници – „Разпятието“, „Успението“ и „Благовещението“, – което говори за подчертаване на човешката природа на Христос, и съответно на „Въплъщението“ и „Изкуплението на греховете“, т. е. на основните пунктове на христологичната догма. Подобен подход към подбора на сцените е характерен именно за средновизантийския период.

От периода на византийската власт датират и стенописите от първия слой в източната част на Боянската църква, чието днешно състояние не позволява бележки от стилово естество. А. Грабар обръща внимание на светлия прозрачен колорит на тези стенописи, изпълнени във фрескова техника, характерна за съответната епоха[68]. Интересно е да се отбележи и тук наличието на „Разпятието“ над западния вход, на „Мелизмоса“ (едно от най-ранните му изображения) в абсидата и едрите образи на пророци в арките, в чиито пропорции Грабар вижда несъразмерност с цялата първоначална украса на църквата.

„Драматично-маниерният“ стил на стенописите от Нерези се развива в други паметници от западните области на Балканите: втория слой в църквите „Св. Врачи“ и „Св. Никола Казницис“ в Костур[69], „Св. Георги“ в Курбиново на Преспанското езеро[70], „Св. Георги“ (Джурджеви Ступови)[71] в Сърбия, белязани – особено Курбиново и Джурджеви Ступови – от известно загубване на мярката както в изтеглянето на пропорциите и в пресилените движения, така и в прекалената линейна стилизация на лица, коси и материи на дрехите, които получават орнаментално-декоративен характер и се превръщат в самоцел за майстора. Подобни белези се срещат и в паметници от Егейските острови, например в църквата на манастира „Св. Йоан Богослов“ на остров Патмос[72] или църквата „Панагия Араку“ на остров Кипър[73], т. е. все по периферията на Византийската империя.

В гр. Кърджали (някогашното Жерково), кв. Веселчани, е разкопана голяма триконхална епископска църква, посветена на св. Йоан Предтеча. Към нея по-късно са прибавени галерия и баптистерий от север. Първият стенописен слой в църквата, от който се вижда сравнително малко под по-късната живопис, е датиран от втората половина на XII в.[74]

ИЗВОДИ

Ако се помъчим да обобщим чертите, характерни за стенната живопис от близо двете столетия византийска власт по нашите земи, можем да набележим следното:

А. Запазване и развитие на двете основни тенденции

А.1. Официална, класицизираща, комниновска по стил, която се развива към дематериализация, обезплътяване на формите, стилизация на гънките и светлините по тях. Класическата традиция е най-добре съхранена в стенописите на Бачковската костница, във втория стенописен слой на църквата „Св. Георги“ в Колуша, а по-късното ѝ развитие по посока на „драматично-маниерния стил“ е отразено в стенописите от втория слой на църквата „Св. Георги“ в София, където са налице черти, близки до стенописите в Нерези. Засега по нашите земи няма примери от късния хипертрофиран вариант на тази тенденция.

А.2. Антикласична, декоративна тенденция. Контурът остава по-твърд и плътен, стилизацията – по-изявена и сурова, формите на телата – по-обобщени: първи живописен слой в църквата „Св. Йоан Богослов“ в Земен (бивше Белово).

Б. Декоративна система

Б.1. Вече определена в най-общи линии. Характерно за периода е концентрирането на евангелските събития в лаконични, сбити композиции, илюстриращи най-важните празници от църковния календар.

Б.2. В това е отразено развитието на литургичния обред и неговото влияние върху стенописната украса на църквите.

В. Иконография

В.1-2. Напълно са установени особеностите на отделните изображения и основните иконографски схеми на композициите.

В.3. Природният и архитектурният пейзаж са сведени до маркиращи най-общо мястото на действие невисоки хълмове с начупени призми на върха или тесни сгради, предадени предимно с „kòса проекция“. За отбелязване са триделните арки, обрамчващи сцените в Бачковската костница, както и „гордиевите възли“ на колонките от кивория в „Причастието на апостолите“ (идващи от украсата на съвременните ръкописи). Мебелите (олтарният престол) в същата сцена са предадени с обратна перспектива.

В.4. Сред орнаменталните мотиви най-разпространени са растителните от типа, срещащ се във византийските ръкописи от епохата. Особено богат и разнообразен е орнаментът в Бачковската костница – растителен, но и геометричен: „стъпаловиден“, прост меандър, „нагъната лента“ и др.

Г. Връзки и влияния

Г.1. Цялото стенописно творчество от периода е напълно съзвучно със съвременното му византийско изкуство, т. е. напълно се вписва в неговото развитие. Изключение правят запазените ръкописи на български език, където украсата продължава традициите от старобългарския период. В Бачковската костница запазеният ктиторски надпис споменава художника-грузинец Йоан, който е учил вероятно в цариградските ателиета. Не са изключени връзки и със Синай.

Г.2. При антикласичната (декоративна, периферна) тенденция паралелите отново сочат Солун или Централна Гърция (църквата „Св. Лука" във Фокида) и кападокийските пещерни църкви.

Д. Всички надписи в запазените стенописи от периода са на гръцки език. Само българските ръкописи говорят за поддържането на българското народностно самосъзнание.

*

През 150-те години византийска власт процесът на византинизиране, ясно изявен в културния живот на страната ни, се провежда съзнателно с асимилаторска цел. Този процес има обаче и обратна страна – изостряне на народностното съзнание като резултат от политическия и социалния гнет, което придава антивизантийска окраска дори на социалните по своята същност еретически движения[75] и се изразява както в редица въстания, така и в засилване на апокрифната книжнина с определено народностен подтекст.

Както ще видим, паметниците от Комниновската епоха на византийското изкуство оказват влияние и на редица наши паметници от XIII в., в които обаче то се преплита както със старите традиционни белези и форми, така и със зародилите се и развиващи се през този век тенденции.

Всъщност нито един от стенописните паметници в нашите земи от този период няма български надписи или податки, че е рисуван от български майстори. Стиловите и иконографските особености също са твърде съзвучни с византийските примери от епохата. Единствено ръкописните книги от онова време, писани на български и съзнателно поддържащи както в кодикологично, така и в орнаментално отношение старобългарските традиции, свидетелстват за съхраненото българско народностно самосъзнание през тези два века[76].

БЕЛЕЖКИ КЪМ ГЛАВА ВТОРА

[1] Златарски, В. История на българската държава през средните векове. Т. 2. България под византийско владичество. С., 1934; Мутафчиев, П. История на българския народ. Ч. 2. С., 1944, 1–29; История на България. Т. 3. С., 1982, 21–113.

[2] Diehl, Ch. Manuel d'art byzantin, 2e éd. Paris, 1925, p. 481 sq.; Лазарев, В. История византийской живописи. М., 1986, 87–122; Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture byzantine et du Haut Moyen Age. Paris, 1965, 24–30; Культура Византии, вторая половина VII–XII век. М., 1989, 11–35, 401–556, 617–635. За изкуството на тази епоха вж. и: Лазарев, В. Живопись XI–XII вв. в Македонии. – В: Византийская живопись. М., 1971, 170–201 (доклад на XI междунар. византоложки конгрес в Охрид, 1961 г.), както и The Proceedings of the XIIIth Internat. Congress of Byzantine Studies (Oxford, 1966). London, 1967.

[3] Weitzmann, K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century. – In: The Proceedings... (вж. бел. 2), 207–224; Лазарев, В. История..., табл. 189–236; Mouriki, D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries. – DOP, 34–35, 1980–1981, 76–124.

[4] Джурова, А. Хиляда години българска ръкописна книга. С., 1981, цв. табл. 57–70, черно-бели табл. IX, 126–129, 134, XII, 171–187, XIX, 287–291, XXI, 311–327, XXV, 356–363.

[5] Мавродинов, Н. Византийската архитектура. С., 1955, 133–150.

[6] Лазарев, В. Система живописной декорации византийского храма. – В: Византийская живопись. М., 1971, 96–109; Grabar, A. L'Iconoclasme byzantin. Paris, 1957 (2e éd. 1984), 244–252; вж. и Комеч, А. Древнерусское зодчество конца X – нач. XII вв. М., 1987, 33–55.

[7] Demus, O. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947; Hamann – Mac Lean, R. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 2. Grundlegung. Giessen, 1976, 13–20.

[8] Красносельцев, Н. О древних литургических толкованиях. – Летопись историко-филол. общества при Импер. новорос. университете, Византол. отд., 2. Одесса, 1894, 178–257.

[9] Diehl, Ch. Op. cit., 486–496; Millet, G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Paris, 1916 (repr. 1960), 24–30; Demus, O. Op. cit., 14–16; Grabar, A. Les voies de la création en iconographie chrétienne. Paris, 1979, 141 sq.; Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII век. С., 1969, 35–36; Гошев, Ив. Божествената литургия на Златоуста. – ГСУБФ, 20, 6, 1943, 84–86.

[10] Millet, G. Op. cit., passim; Мирковић, Л. Православна литургика. Ч. 1, 3. изд. Београд, 1982, 98–111.

[11] Diez, E., O. Demus. Byzantine Mosaics in Greece. Cambridge, Mass., 1931; Grabar, A., M. Chatzidakis. Grèce. Mosaïques byzantines. Paris, 1959; Grabar, A. La peinture byzantine. Genève, 1953; Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture..., 24–26; Лазарев, В. История..., с. 76, табл. 153–159.

[12] Лазарев, В.: 1. Мозайки Софии Киевской. М., 1960; 2. История..., 76–79.

[13] Mouriki, D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. T. 1 et 2. Athens, 1985; Лазарев, В. История..., табл. 145–152, 264–272.

[14] Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture..., p. 25.

[15] Diehl, Ch. Op. cit., 524, fig. 250; Лазарев, В. История..., табл. 140–144.

[16] Diehl, Ch. Op. cit., 524–535; Diez, E., O. Demus. Op. cit., 109–110, fig. 54–110, pl. I, IX–XI; Mouriki, D. Stylistic Trends..., 94–98; Лазарев, В. История..., табл. 92–93, 273–283.

[17] Вж. гл. първа, бел. 69, 82; Н. Мавродинов (1. Старобългарската живопис. С., 1946, 40–49; 2. Старобългарското изкуство. С., 1959, 283–290), смята, че църквата е строена по времето на княз Борис I, а стенописите са от Самуилово време. Че църквата е една от княз Борисовите базилики, предполага също и Hamann-Mac Lean, R. Op. cit., 2, 218–223.

[18] Миљковиќ-Пепек, П. Водоча. Скопје, 1975, табл. X–XVIII.

[19] Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture..., 25–26; Mouriki, D. Stylistic Trends..., 92–93; Thierry, N. L'Art monumental byzantin en Asie Mineure du XI^{e} au XIV^{e} s. – DOP, 29, 1975, 73–112; Djurić. V. Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du XI^{e} siècle. – Зограф, 15, 1984, 15–23.

[20] Papadopoulos, K. Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki. Graz–Köln, 1966; Pelekanidis, S. Neai erevnai (вж. гл. I, бел. 69, 279–289).

[21] Мавродинова, Л. Земенската църква. С., 1980, 15–22, 194, обр. 5–7.

[22] Миљковиќ-Пепек, П.: 1. Водоча, табл. XIV–XVI; 2. Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата „Св. Софија“ во Охрид. – В: Зборник на археол. музеј, 1. Скопје, 1956, табл. XII–XIII; Ђурић, В. Црква Св. Софије у Охриду. Београд, 1966.

[23] Thierry, N. Etudes stylistiques des peintures de Karabaş Kilise en Cappadoce (1060–1061). – CArch, 17, 1967, 161–175, fig. 3, 5, 15–16; Restle, M. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. T. 1–3. Recklinghausen, 1967, Taf. 356–373; Byzantine Murals and Icons (Catalogue). Athens, 1976, p. 35, fig. 7–8, pl. II, III; Skawran, K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982, pl. 55–72, 105–111, 115–118, 121, 143–144; Chatzidakis-Bacharas, Th. Questions sur la chronologie des peintures murales de Hosios Loukas (chapelles occidentales). – In: Actes du XV^{e} Congrès International d'Etudes byzantines. Athènes (1976), 1981. T. 2. A. Art et archéologie, 143–162, fig. 5, 10, 13–14.

[24] Иванов, Й. Северна Македония. С., 1906, 261–262, 316; Грабар, А. Няколко средновековни паметници из Западна България. – ГНМ за 1921 г., 293–295; Мавродинов, Н.: 1. Еднокорабната и кръстовидната църква по бълг. земи до края на XIV век. С., 1931, с. 106, обр. 123–125; 2. Старобългарското изкуство XI–XIII век, 20–21. Разкритите стенописи са от втори слой, като от първоначалния се виждат само незначителни фрагменти на места. Вж. Мавродинова, Л. Новооткрити средновековни стенописи в църквата „Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил. – В: Старобълг. литература, 25–26, 1991, 194–210; Mavrodinova, L. Les anciennes peintures de l'Eglise de St. Georges à Kouloucha – Kustendil. – In: Euphrosynos (Mélanges M. Chatzidakis). Athènes, 1992, 345–352, pl. 170–174.

[25] Това тяхно място е свързано несъмнено с литургичната функция на протезиса. Вж. и: Restle, M. Op. cit., Sk. X; Stylianou, A. and J. The Painted Churches of Cyprus. London, 1985, 119, fig. 59.

[26] Грабар, А. Цит. съч., бел. 24, 293–295.

[27] Мавродинова, Л. Църквата Св. Никола при Мелник. С., 1975, обр. 31. Образите от втория майстор в Мелник обаче имат значително по-обобщени форми и гънки, докато тези от първия майстор (обр. 29–30) показват много по-развита линейна стилизация на формите.

[28] Жития на светиите. С., 1974, 315–356 (26. VII).

[29] В агиографията съществуват две двойки братя-лечители и безсребреници Козма и Дамян – малоазийци (1 ноември) и римляни (1 юли): Жития, 319–320, 549–550, в чиято иконография няма особена разлика: Skrobucha, H. Kosmas und Damian. Recklinghausen, 1965; Brkić, N. Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija. Beograd, 1968, p. 310; Жизнь и деяния святых бессребренников Космы и Дамиана. – В: Византийские легенды. Л., 1972, 7–9.

[30] Дългите туники и хламиди на военните светци се срещат, и то вече спорадично, докъм края на XII в.: Миљковиќ-Пепек, П. Нерези. Београд, 1966, обр. 40–42; Бакалова, Е. Бачковската костница. С., 1977, обр. 28; Skawran, K. Op. cit., pl. 74–75, 260; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Kastoria. Athens, 1985, 32–33, fig. 10–12. Същият тип хламида – в паметници от XI в.: Wessel, Kl. Byzanz. München, 1979, pl. 154; Лазарев, В. История..., табл. 237–238, 328, 367.

[31] Светиците Варвара и Неделя са изобразени в богато украсените одежди на диакониси, които в раннохристиянската епоха са стоели до входа на наоса, за да не допускат жените в самия храм: Grabar, A. La peinture..., 124–125, 157–160; Мавродинова, Л. Земенската църква, с. 122, обр. 82; докато св. Екатерина, от царско потекло, е в царска далматика с лор и торакий – Жития, 582–587 (24. XI).

[32] Skawran, K. Op. cit., pl. 75, 238; Коцо, Д., П. Миљковиќ-Пепек. Манастир. Скопје, 1958, обр. 57а.

[33] Ангели-дякони, участващи в „Божествената литургия“, са изобразени в един литургичен свитък от края на XI – нач. на XII в. – Staurou 109, дн. в библиотеката на гръцката патриаршия в Ерусалим: Grabar, A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures. – In: L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. T. 1. Paris, 1968, 469–496; T. 3, pl. 121–134, същото в Грабар, А. Избрани съчинения. Т. 2. С., 1983, 104–134, обр. 70, 75–76, 80.

[34] Пак там; Taft, R. The Great Entrance. Roma, 1978, 426–427 et passim (Or Chr An 200); Мирковић, Л. Православна литургика. Други, посебни део. Београд, 1982, с. 83.

[35] Babić, G. Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^{e} s. Les evêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos. – Frühmittelalterliche Studien. Bd. 2. Berlin, 1968, 368–386; Djurić, V. Fresques du Monastère de Veljusa. – In: Akten des XI. Internat. Byzantinisten-Kongresses. München (1958), 1960, 112–121; Миљковиќ-Пепек, П. Вељуса. Скопје, 1981, 157–173, ск. 1–31.

[36] Лазарев, В. История..., табл. 196–205.

[37] Миљковиќ-Пепек, П. Материјали..., табл. XVIII–XXI; Ђурић, В. Op. cit., passim; Papadopoulos, K. Op. cit.

[38] Boyd, S. The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings. – DOP, 28, 1974, 286–291, fig. 8, 12–13, 17; Stylianou, A. and J. Op. cit., 238–239, fig. 58 (1105) – църквата в Азину, Кипър, където ще видим особените гънки по ръкавите на дяконите от Колуша; вж. Мавродинова, Л. Новооткрити..., 194–210; Mavrodinova, L. Op. cit., бел. 24.

[39] Weitzmann, K. Op. cit., 210–211; едно сравнение между образите на св. Никола тук и в Нерези показва ясно по-ранен етап в развитието на линейната стилизация и е в полза на датировката на колушките стенописи от този слой в първата половина на XII в.: Миљковиќ-Пепек, П. Нерези, табл. 43.

[40] Иванов, Й. Български старини из Македония, 2. изд. С., 1931, 547–555, 564–569. През тази епоха Кюстендил (Велбъжд) влиза в диоцеза на Охридската архиепископия. Художник-реставраторката А. Мазакова е открила позлата по обреза на евангелието в ръцете на св. Никола, свидетелство за възможностите на ктитора.

[41] Иванов, Й. Асеновата крепост над Станимака и Бачковският манастир. – ИБАД, 2, 1911, 192–230 (202 сл.); Грабар, А. Роспись церкви костницы Бачковского монастыря. – ИБАИ, 2, 1924, 1–68, обр. I–XIII; Grabar, A. La peinture..., 54–86; Мавродинов, Н.: 1. Старобългарската живопис, 58–68; 2. Старобълг. изкуство XI–XIII век, 38–48 (24–26); Бакалова, Е. Цит. съч., и литература; Мавродинова, Л. За датата на стенописите в Бачковската костница. – ГСУ, ЦСВП „Ив. Дуйчев“, т. 83 (3), 1989 (1994), 243–251; Mavrodinova, L. Sur la datation des peintures murales de l'Eglise-ossuaire de Bačkovo. – In: Armos (Recueil N. Moutsopoulos). Thessaloniki, 1991, 1121–1140.

[42] Това сведение дължим на арх. Н. Мушанов, който обясни, че обтегачите могат да бъдат отстранени едва след известен брой години, когато хоросанът, свързващ камъните от свода, се стегне достатъчно.

[43] Грабар, А. Роспись..., 54–55; Гошев, Ив. Нови данни за историята и археологията на Бачковския манастир. – ГСУБФ, 8, 1930–1931, 348–351, фиг. 6; Grabar, A. La peinture..., 56–57.

[44] A. Grabar (La peinture..., 56–57) предполага, че стенописите не са по-късни от средата на XII в.; Н. Мавродинов (Старобълг. живопис, бел. 41) ги смята създадени в края на XI в., а В. Лазарев (История..., 1. изд., 1947, 136–137, и 2. изд., 1986, с. 108); V. Djurić (La peinture murale byzantine XII^{e}–XIII^{e} siècle. – In: Actes du XV^{e} Congrès international d'études byzantines. Athènes (1976), 1979. I. Art et archéologie, 159–196 (172–176), както и Е. Бакалова (цит. съч., 155–156) – от втората половина на XII в. Вж. предговора на А. Грабар към книгата на Бакалова, с. 5; D. Mouriki (The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of Cultural Neighbours of Byzantium. – In: XVI Internat. Byzantinistenkongress. Akten. 1/2, JÖB 31/2, Wien, 1981, 733–736), A. D. Grishin (The Bačkovo Ossuary Frescoes of 1074–1083. – In: XV^{e} Congrès Internat. d'Etudes Byzantines. Athènes, 1976. Resumés des communications. III. Art et archéologie) ги отнасят също към XI в. По-нова датировка: Мавродинова, Л. За датата...; Mavrodinova, L. Sur la datation...

[45] Напр. в Студеница (Сърбия): Петковић, В. Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа. Београд, 1950, с. 315; Didron, M. Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine (reprint). New York, 1945, 437–438.

[46] Grabar, A. La peinture..., 56–57 – XIII или XIV в.; Н. Мавродинов (Старобългарската живопис, с. 59) датира поправката дори след времето на цар Иван-Александър.

[47] Това беше докладвано от художник-реставратора П. Попов на конференцията по случай 900-годишнината на Бачковския манастир в Института за изкуствознание – БАН през 1983 г., а е напълно очевидно и на място.

[48] Бакалова, Е. Цит. съч., 148–151.

[49] Вж. по-горе, бел. 39.

[50] Лазарев, В. История, табл. 259.

[51] Spatharakis, J. Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453. Leiden, 1983, p. 42, pl. 258–259; Friend, A. M. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. – Art Studies, 5, 1927, pl. 9–12; Dufrenne, S. Problèmes des ateliers de miniaturistes byzantins. – In: XIV Internat. Byzantinistenkongress. Akten. 1/2. Wien, 1981, 448–450. След колекцията Оскар Майер ръкописът заедно с миниатюрите на четirимата евангелисти е минал през колекцията Принц Лудвиг на музея Шнютген в Кьолн, а днес, както любезно ме осведоми г-жа Сюзан Бойд от Дъмбартън Оукс, Вашингтон, е собственост на музея Пол Гети в Санта Моника, Калифорния.

[52] Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., pl. 21; вж. и Миљковиќ-Пепек, П. Вељуса, табл. XI, за които сме склонни да смятаме, че са от първата половина на XII в.; Grabar, A. La peinture..., p. 72; Лазарев, В. История..., 2. изд., табл. 380–382.

[53] Както показва С. Дюфрен, това е цяла група ръкописи от началото на XII в., чиито главни представители са споменатите по-горе, вж. Лазарев, В. История..., 1. изд. М., 1948, табл. 150а, 153–154, 2. изд., 1986, табл. 252–255; Dufrenne, S. Op. cit., 448–450; Beckwith, J. The Art of Constantinople. London, 1961, pl. 166, 168; Hutter, I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. T. 1. Stuttgart, 1977, pl. 236–239; Spatharakis, J. Op. cit., p. 41, fig. 252; Stornajolo, C. Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell'Evangelario Greco Urbinate (Cod. Vat. Urb. gr. 2). Roma, 1910, passim.

[54] Лазарев, В. История..., 2. изд., табл. 290–292.

[55] Mavrodinova, L. Sur la datation..., 1121–1140; Мавродинова, Л. За датата на стенописите..., 243–251; За орнаменталните мотиви: Рошковска, А., Л. Мавродинова. Стенописен орнамент. С., 1985, 29–34, фиг. 21–45, 104–106.

[56] Mouriki, D. Stylistic Trends..., 106–108; Miljković-Pepek, P. Nerezi. Beograd, 1966, passim.

[57] Hamann-Mac Lean, R. Op. cit., 2, 274–276, Taf. 37–38; Лазарев, В. Приемы линейной стилизации византийской живописи X–XII вв. и их истоки. – В: Византийская живопись. М., 1971, 147–169; Hadermann-Misguich, L. Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII^{e} siècle. – Byzantion, 35, 2, 1965, 429–448; Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., 27–30.

[58] Рајковић, М. Трагом једног византијског сликара. – ЗРВИ, 3 (САН, 44), 1955, 207–212; Миљковиќ-Пепек, П. Вељуса, 223–233, табл. XVI, обр. 73–74, а може би и в „Св. Георги“ в София – вж. по-горе с. 35.

[59] A. Grabar (La peinture..., p. 246, n. 2) предполага, че са от XII–XIII в.; Б. Филов (Софийската църква Св. Георги. С., 1932, 55–60, 62–64) ги датира от XV в.; М. Цончева (Църквата Св. Георги в София. С., 1979, 73–106, обр. 35–59, 85–87, 115–119, 122) след разчистване на стенописите – XII в.

[60] Цончева, М. Цит. съч., 74–82.

[61] Ср. тези изображения: Цончева, М. Цит. съч., фиг. 36, 38, 40, 43, с Mouriki, D. Stylistic Trends..., fig. 46–47 (35–36) – средата на XII в. от църквата на манастира „Космосотира“ във Фере (Източна Тракия) на Мраморно море.

[62] Иконографията на втория от дясно на ляво – с кукул и разделена на две недълга брада, която не закрива брадичката (Didron, M. Op. cit., p. 330; Brkić, N. Op. cit., p. 311, No 1) отговаря на св. Антоний. Свитъкът в ръката му, чийто текст в бълг. превод гласи: „видях капаните, поставени от дявола“, отговаря напълно на събитията от житието на светеца, известен с преживените в пустинята изкушения. Същия текст виждаме в ръцете на св. Антоний в стенописи от близко време – 1196 г., в изпостницата на св. Неофит в Кипър, както и в икона от края на XVI в. в музея Бенаки, Атина: Stylianou, A. and J. Op. cit., fig. 214; Xyngopoulos, A. Katalogos ton ikonon. Athen, 1939, facs. A, p. 110, pl. 56.

[63] Дуйчев, Ив. Надписите в църквата Св. Георги. – В: Цончева, М. Цит. съч., 184–195.

[64] Неговата иконография също е установена – млад, голобрад монах, с богато украсено евангелие в ръце: Didron, M. Op. cit., p. 335; Brkić, N. Op. cit., p. 314, No 62; Василиев, А. Иконографски наръчник. С., 1975, с. 45.

[65] Миљковиќ-Пепек, П. Нерези, фиг. 15, 32, и др. Както и в южната галерия на църквата Богородица Елеуса във Велюса, Македония (вж. бел. 58). Интересно е да отбележим, че стенописите от наоса на същата църква, датирани от Пепек около края на XI в. (които обаче биха могли да бъдат и по-късни), напомнят отблизо както пророците от втория слой в „Св. Георги“ – София, така и споменатите стенописи във Фере (бел. 61).

[66] Напр. късата наметка над повоите на мумията във „Възкресението на Лазар“, ср. Grabar, A. La peinture..., 76–77, n. 10, fig. 16; Wessel, Kl., Byzanz, p. 119.

[67] Demus, O. Byzantine Mosaic Decoration, 13–14. Сбитите по две в ъгловите конхи сцени се срещат още в стенописите от X в. на манастира Вади Натрун в Египет: Talbot-Rice, D. Art of Byzantium, pl. 18.

[68] Грабар, А. Боянската църква. С., 1924, 7–8, 13–16, 29–33, фиг. 3, табл. X; Grabar, A. La peinture..., 88–92, fig. 17–18. Останки от образа на малкия Христос от „Мелизмоса“ датират стенописите от XII в. – Мавродинов, Н. Старобълг. изкуство XI–XIII в., 101–104. При последната реставрация на паметника са оказа, че дребното по размери Успение Богородично върху южната стена е от междинен слой – между двата основни слоя, а не от първоначалния, както се смяташе досега.

[69] Orlandos, A. Byzantina mnimia tis Kastorias. – Archives des monuments byzantins de Grèce, 5, 1939, 10–60, 136–146; Pelekanidis, S. Kastoria. T.1. Thessaloniki, 1953, pl. 1–37, 38b–41, 43–62; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Kastoria, 25–65, pl. 6–24, 4–21; Malmquist, T. Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Upsala, 1979.

[70] Hadermann-Misguich, L. Kurbinovo. Les fresques de St. Georges et la peinture byzantine du XII^{e} siècle. T. 1, 2. Bruxelles, 1975; Грозданов, Цв., Л. Хадерман-Мисгиш. Курбиново. Скопје, 1992.

[71] Окунев, Н. Столпы святого Георгия. – Sem. Kond. 1, 1927, 234–245; Радојчић, С. Старо српско сликарство. Београд, 1966, 28–30; Millet, G., A. Frolow. La peinture du Moyen Age en Yougoslavie. T. 1. Paris, 1954, p. IX, pl. 22–30, 89–90; Ђурић, В. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974, 27–28, 190, табл. 22.

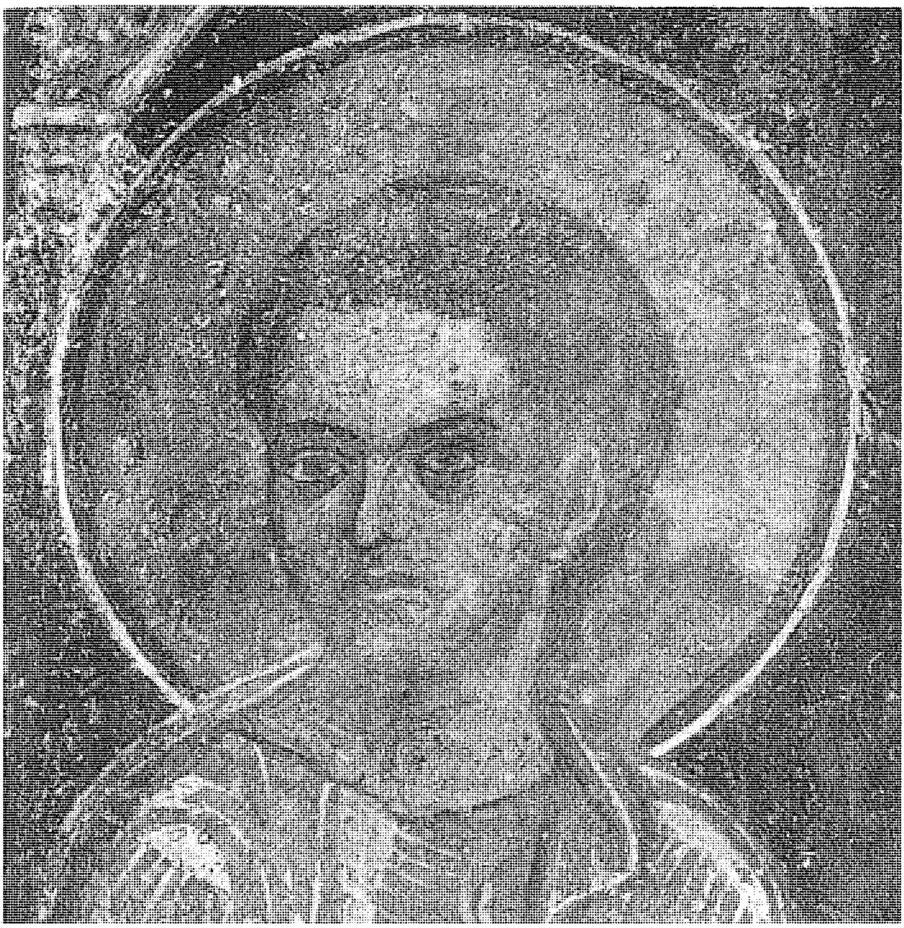
[72] Orlandos, A. L'Architecture et les fresques byzantines du Monastère St. Jean à Patmos. Athènes, 1970; Kollias, E. Patmos. Athens, 1986.

[73] Stylianou, A. and J. Op. cit., 157–158, fig. 84–98, и цитираната там литература.

[74] За името Жерково вж. Костов, М. Жерково, старото българско име на гр. Кърджали. – Литературен фронт, № 24, 15 юни 1978; за стенописите: Манова, Е. Църквата в Кърджали. – Родопски сборник, 1. С., 1965, 129–168 (174, 188–189); Овчаров, Н. Църквата Св. Йоан Продром в Кърджали. – МПК, 1986, № 4, 16–22; Овчаров, Н., Д. Хаджиева. Средновековният манастир в гр. Кърджали – цѐнтър на епископията Ахридос (XI–XIV в.) – РП, 24, 1992, 53–64; Михайлов, Ст. Допълнителни проучвания за триконхалната църква в Кърджали. – Родопски сборник, 6. С., 1987, 105–132 (124–129).

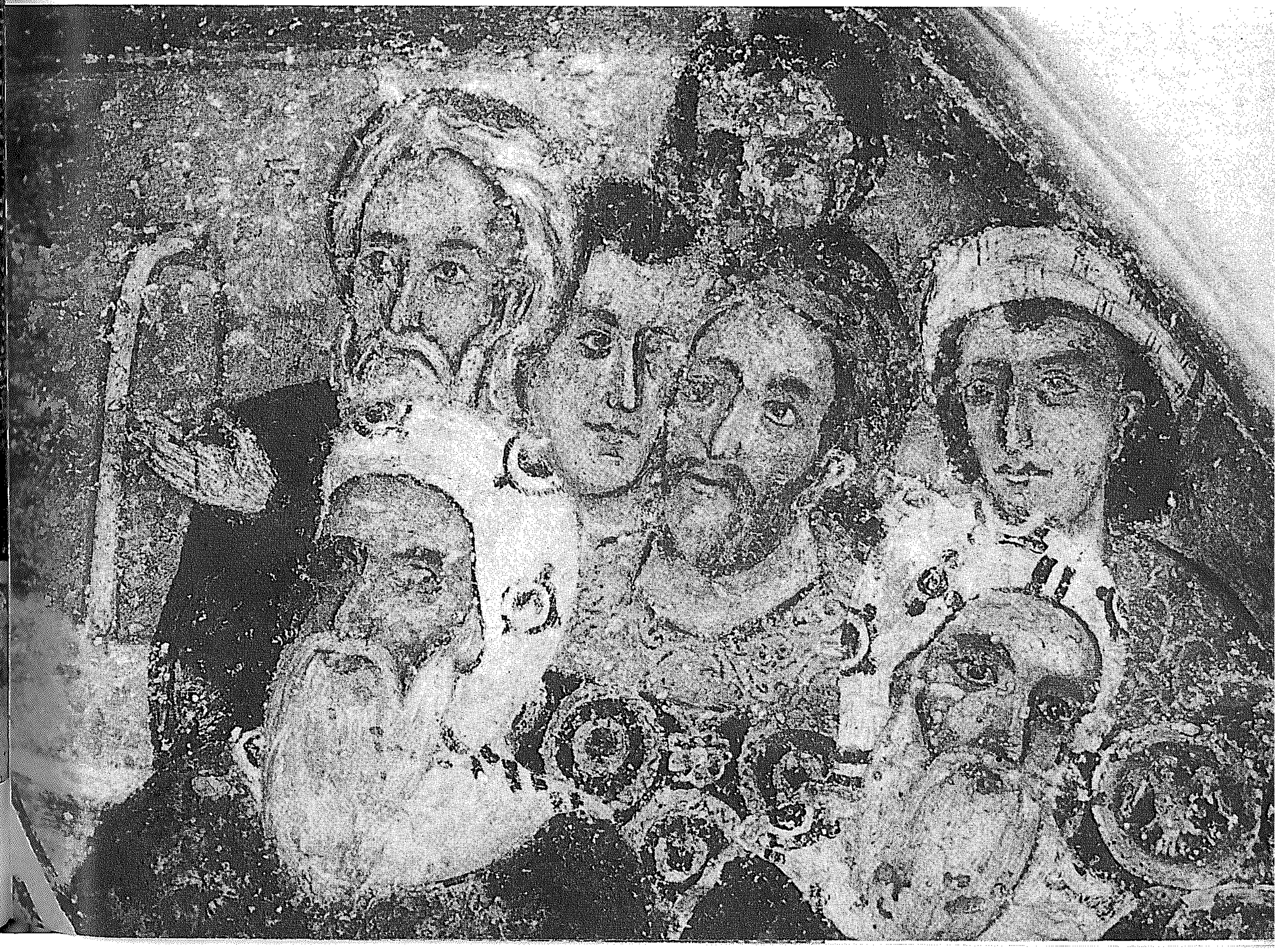
[75] История на българската литература.Т. 1. С., 1962, 242–253; История на България. Т. 3. С., 1982, 74–75.

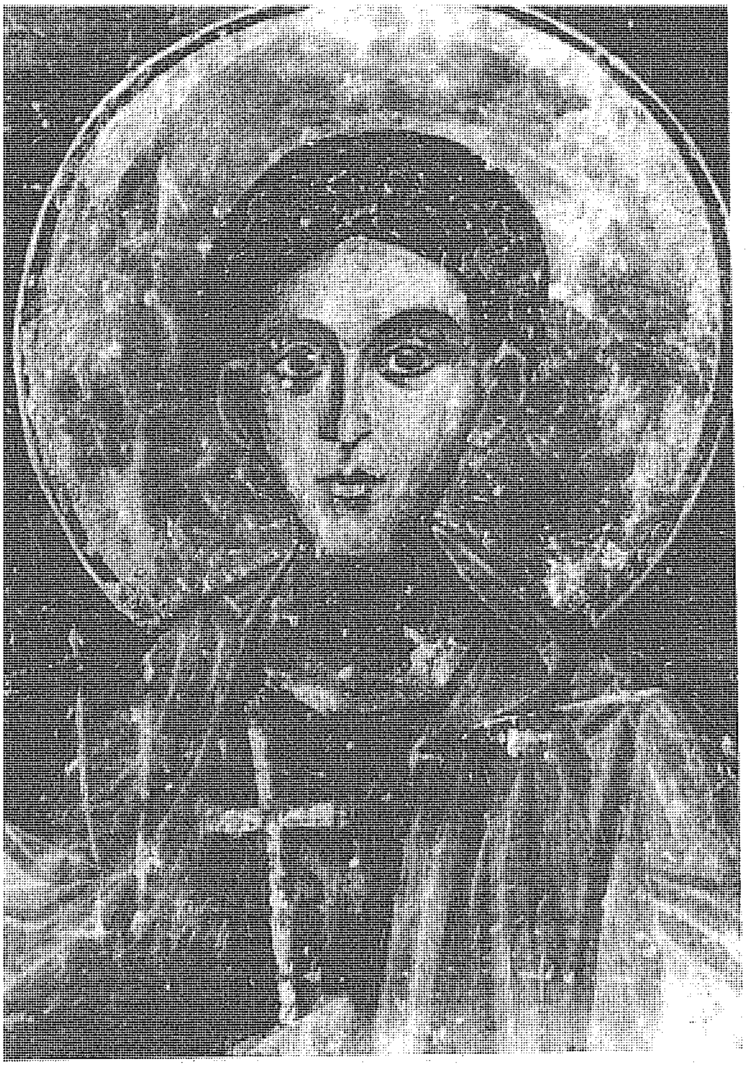
[76] Джурова, А. Хиляда години българска ръкописна книга (вж. по-горе, бел. 4); Добромировото евангелие, Григоровичевият паримейник, Битолският триод, Слепченският апостол и др., в чиято украса вече се развива тератологичният стил; История на България. Т. 3, 92–105.

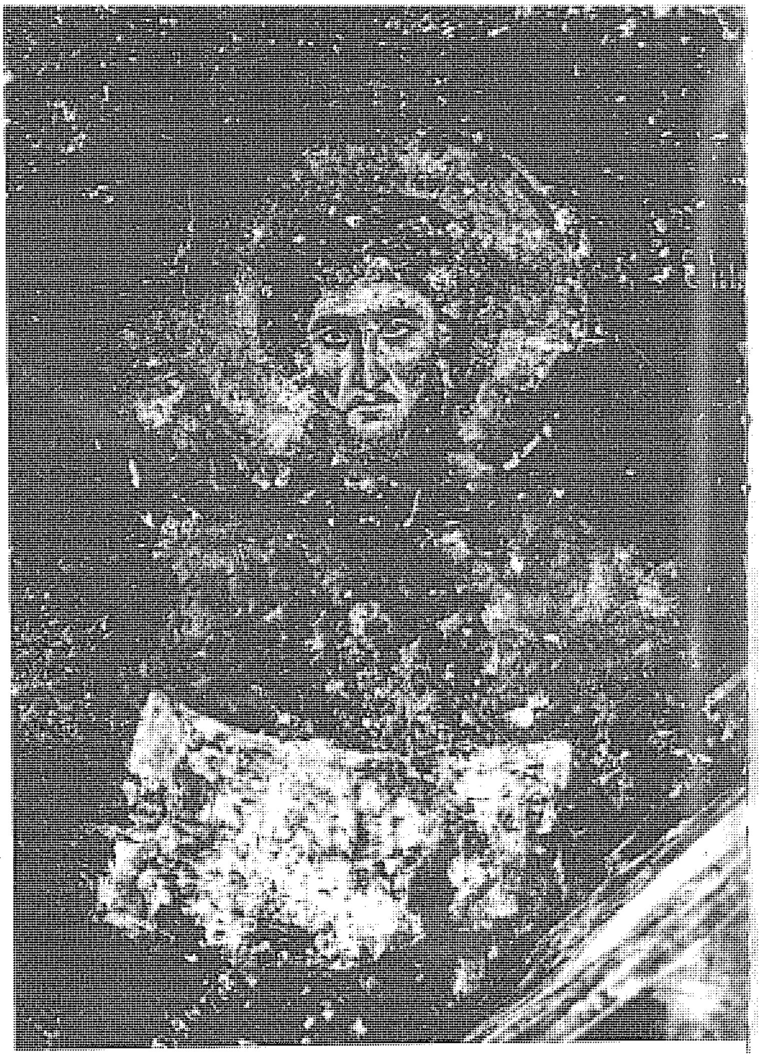


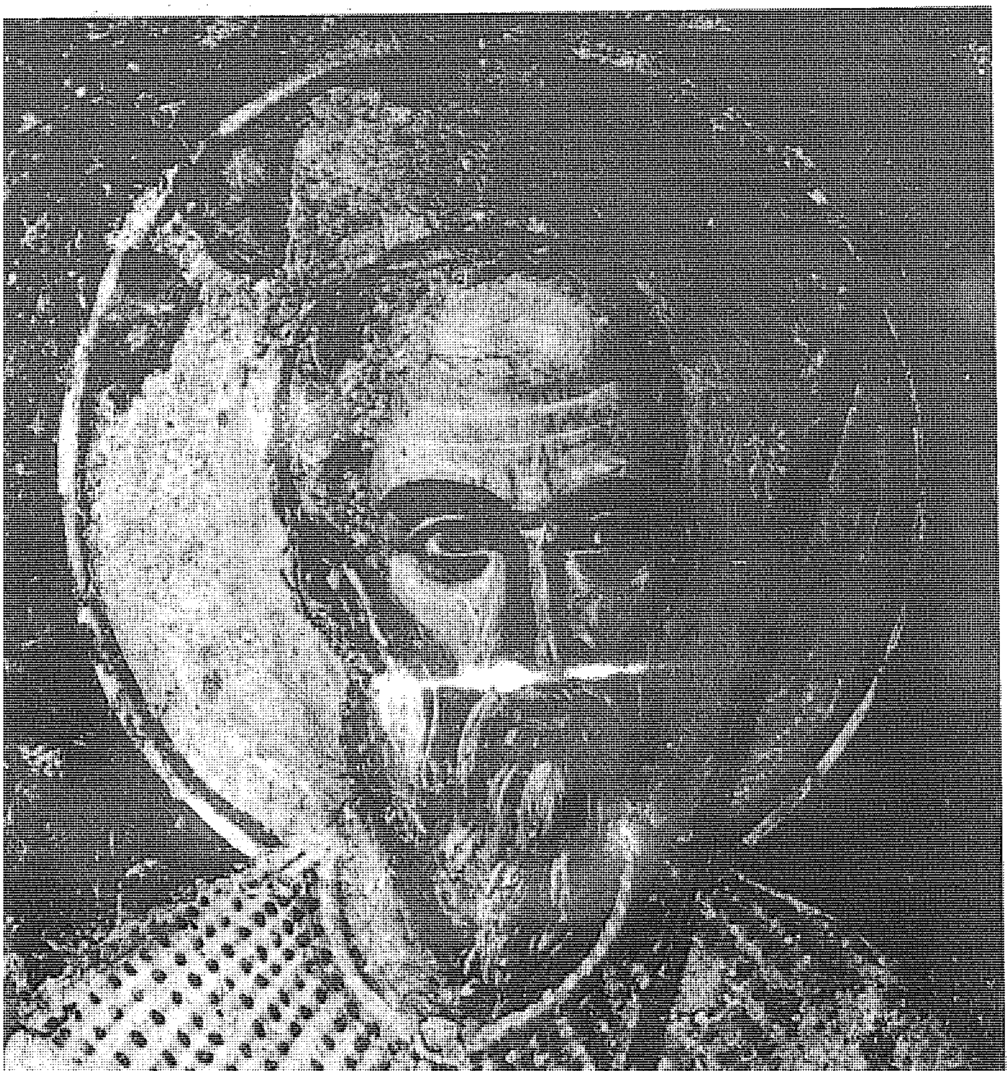
41. Дванадесетгодишният Христос. Детайл от „Христос при книжниците в староеврейския храм“. Боянска църква. Южен аркосолий в притвора

▼ 42. Книжниците от „Христос при книжниците“. Боянска църква





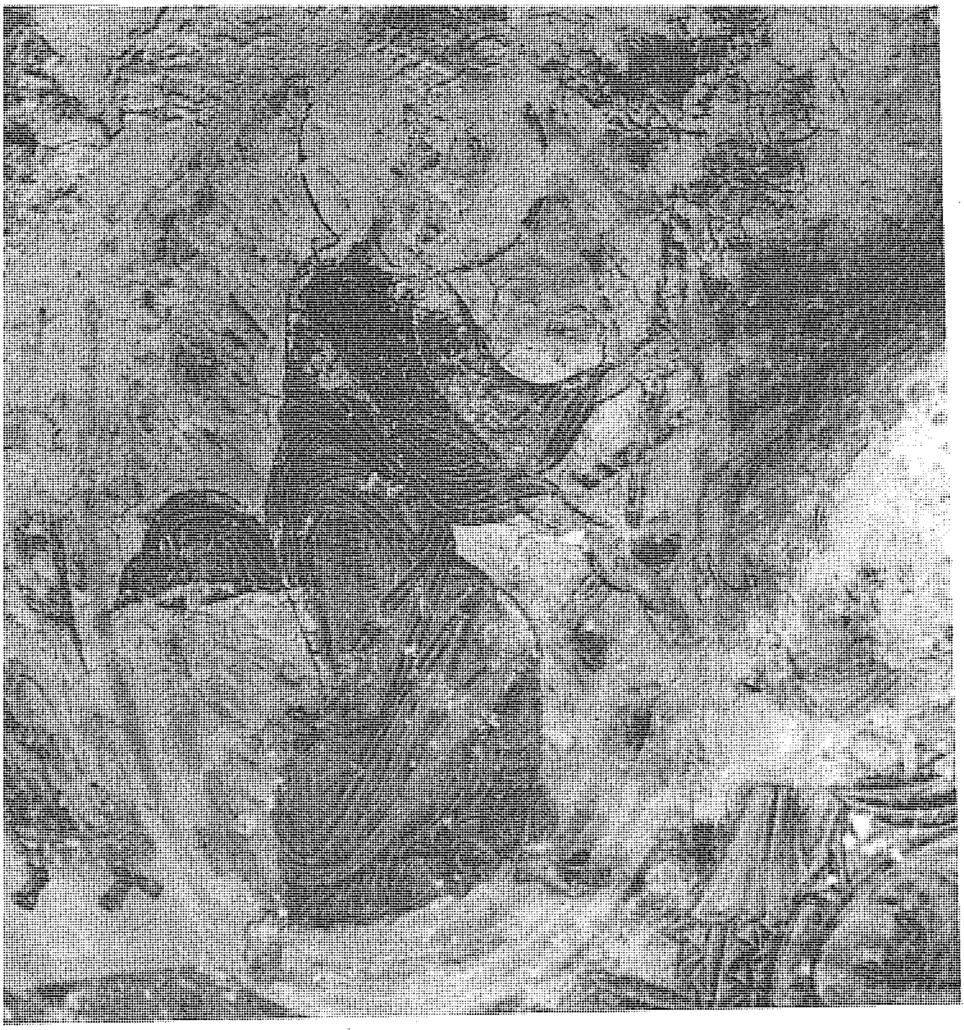




▲ 43. Св. Стефан. Боянска църква. Олтарна част

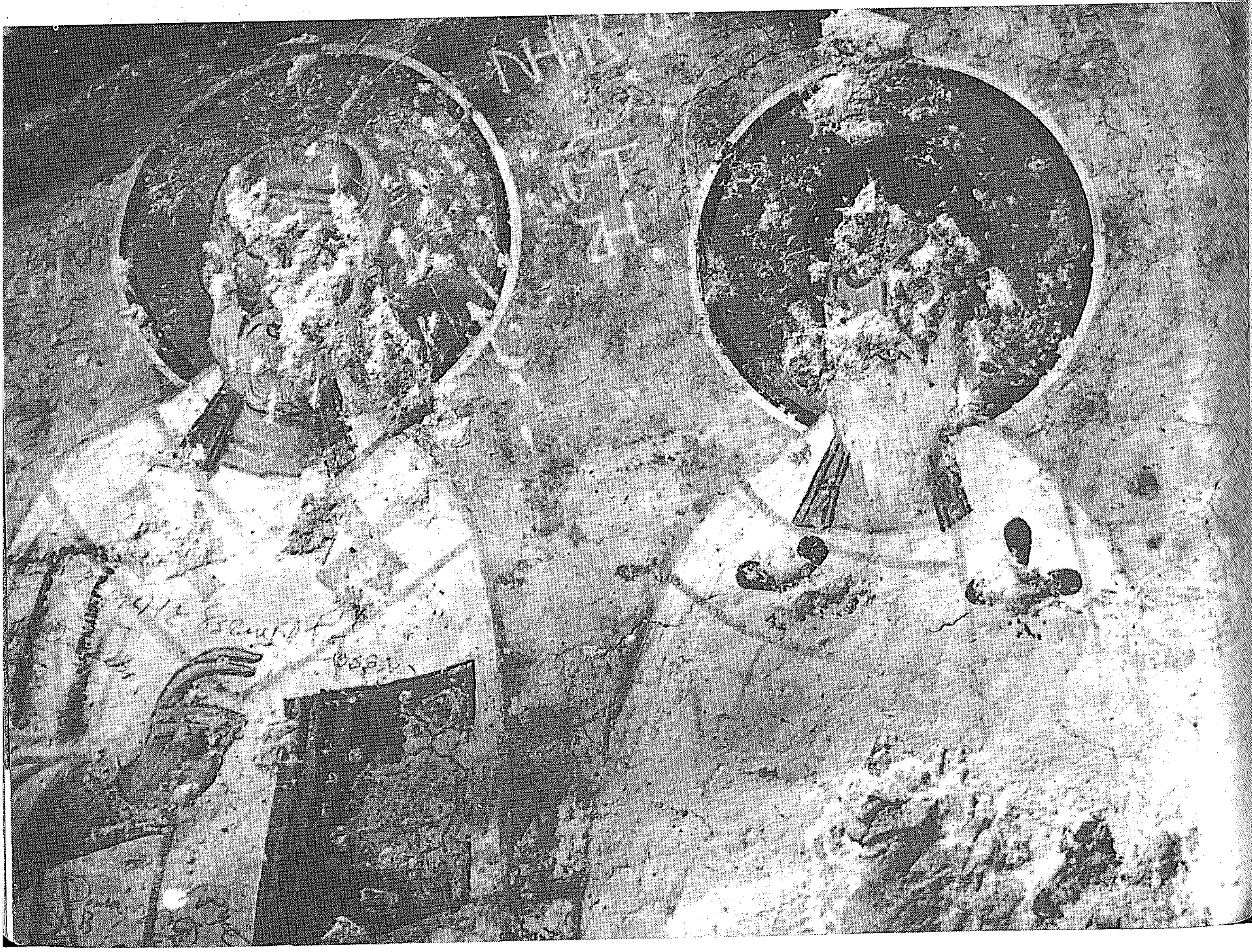
▲ 44. Св. Ефрем Сирин. Боянска църква. Северна стена на притвора

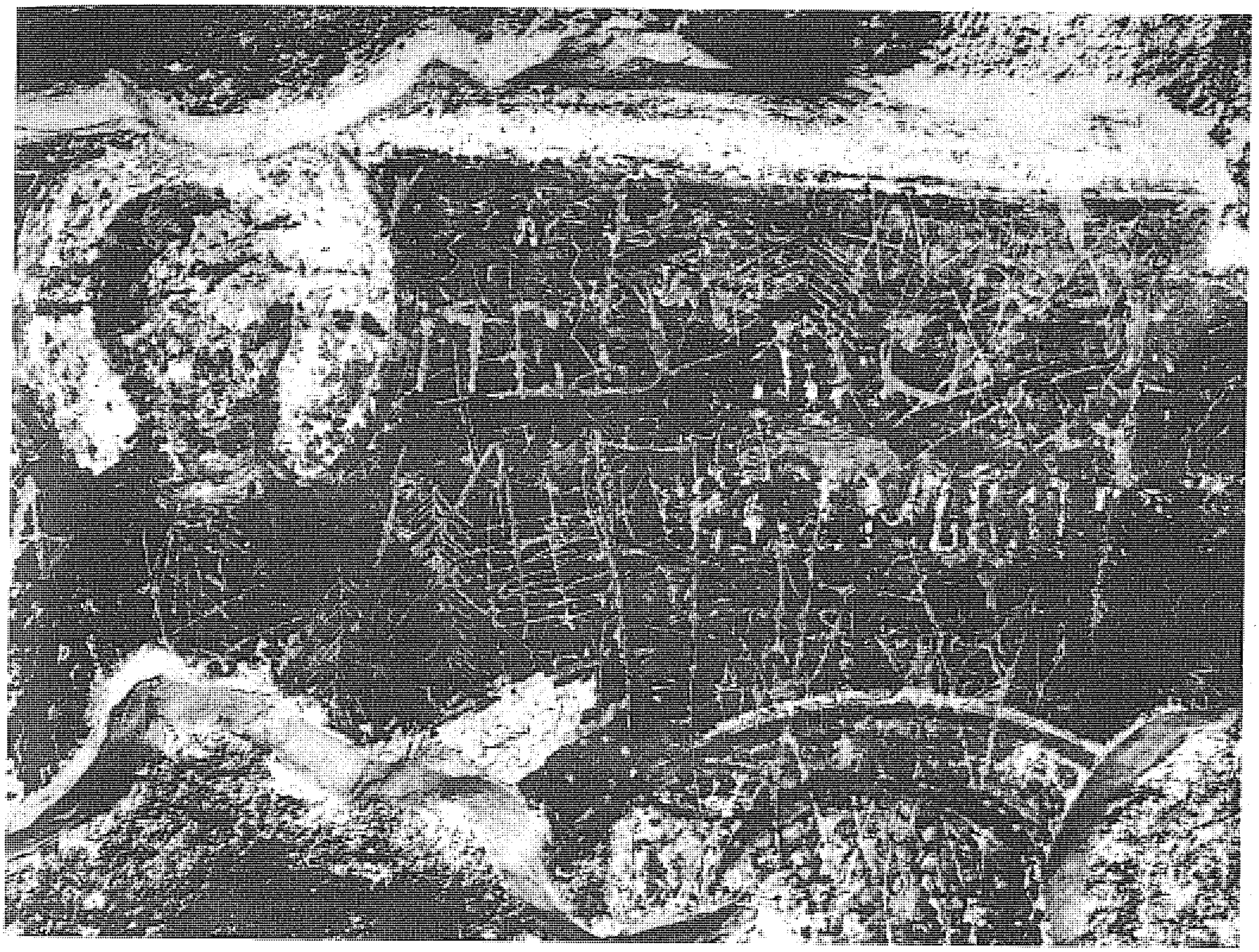
45. Военен светец (св. Арета?). Боянска църква. Южна стена

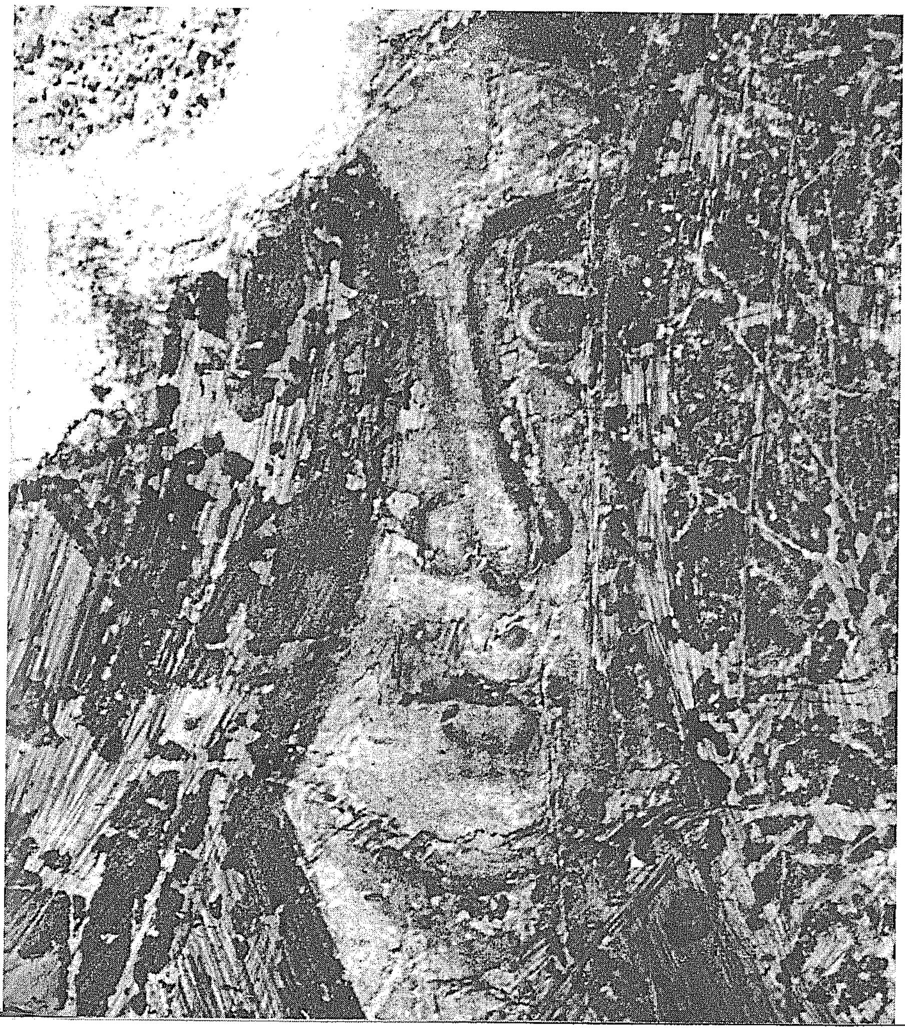


50. „Слизането на Христос в ада“. Параклис в Господев дол на лаврата „Архангел Михаил“ при Иваново. XIII в.

▼ 51. Св. Никола и Св. Спиридон. Параклис в Господев дол при Иваново

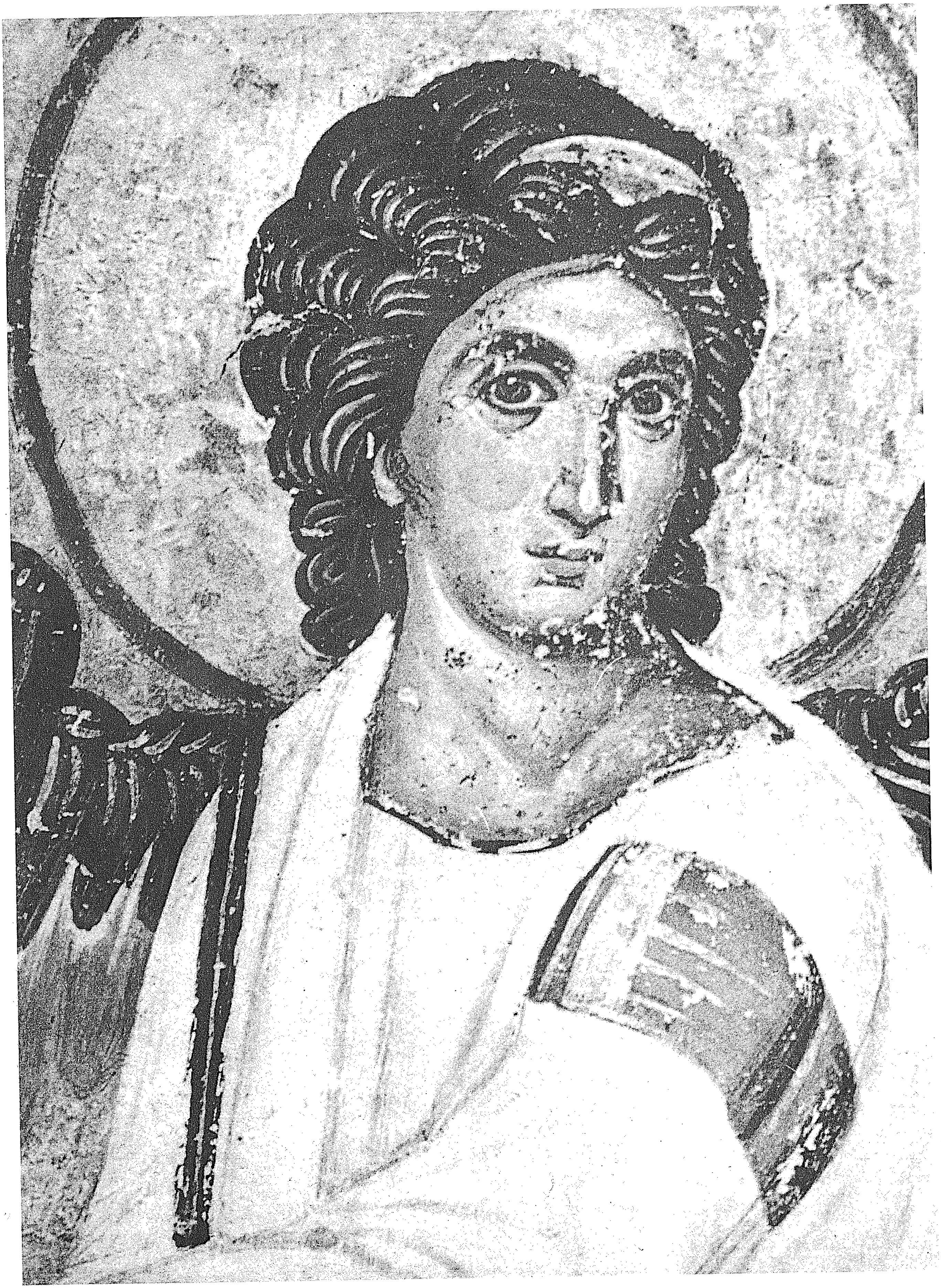




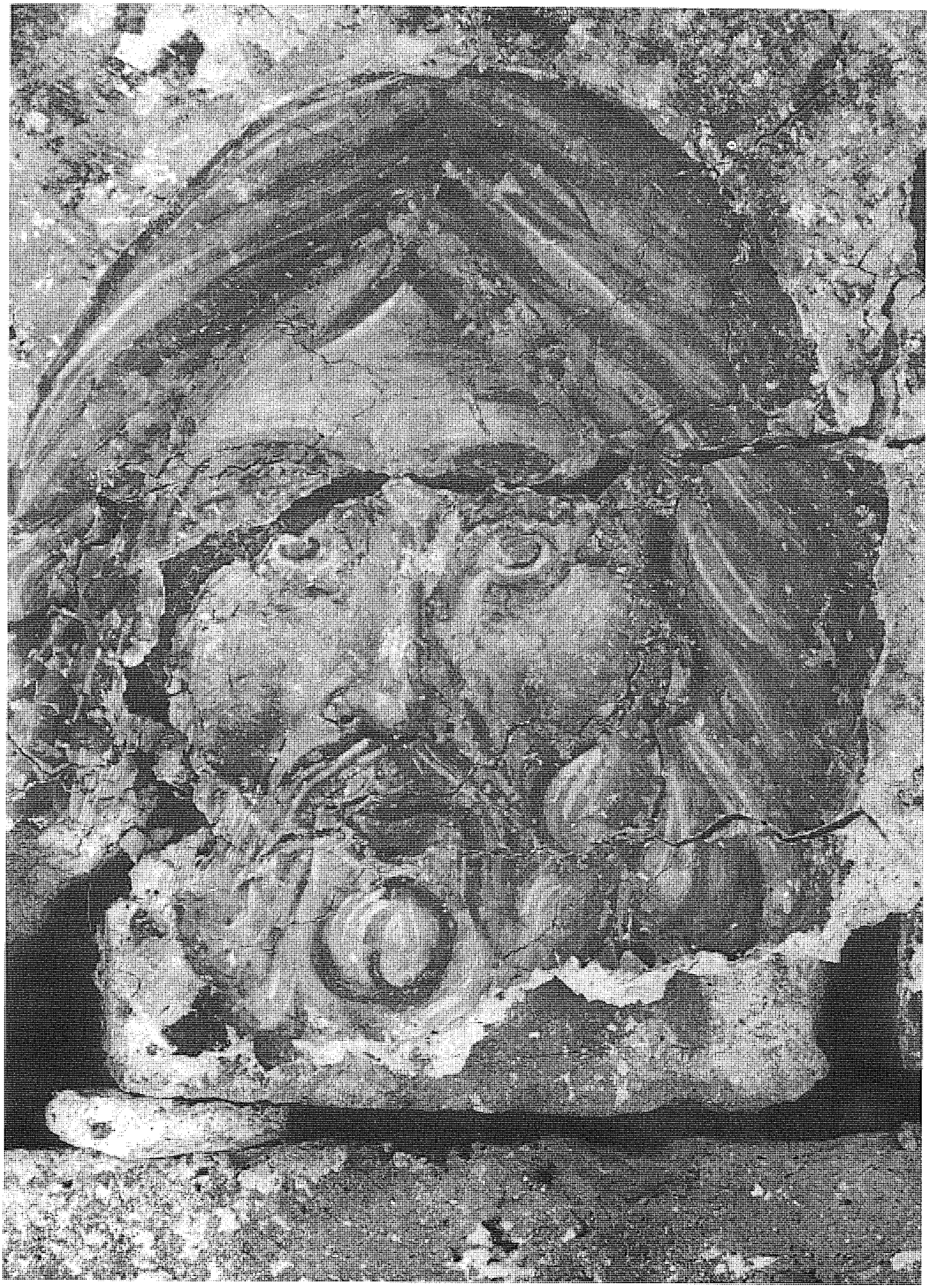


▲ 52. Цар Иван Асен II, благославян от Христос. Фрагмент от ктиторската композиция в параклиса „Архангел Михаил“ на едноименната лавра при Иваново. Северна стена. XIII в.

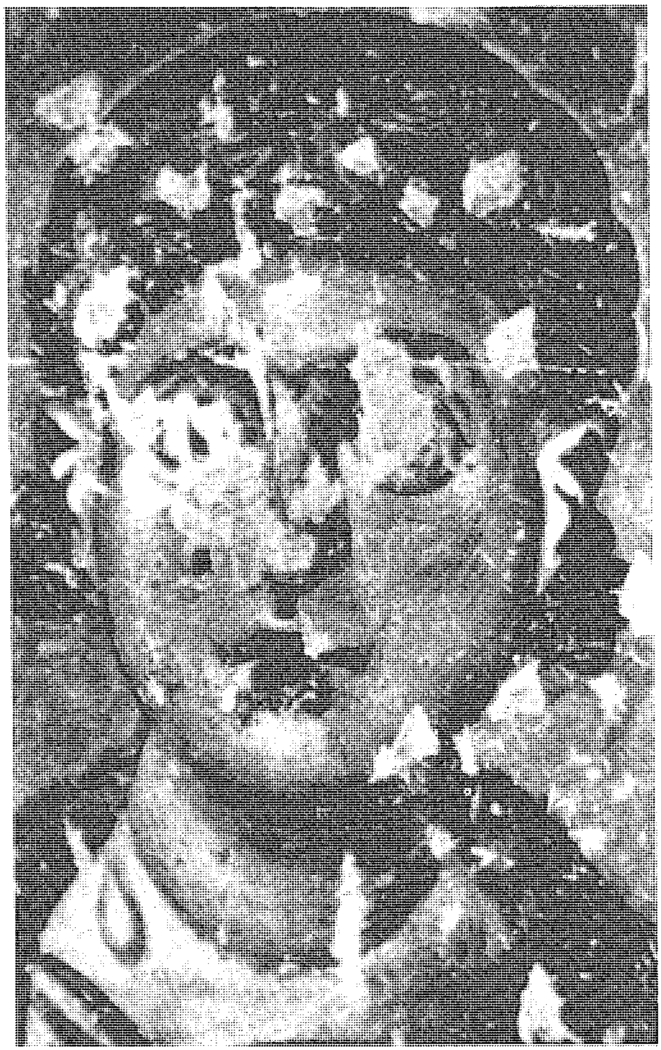
53. Лице на архангел от „Събора на архангелите“ в параклиса „Архангел Михаил“ при Иваново. Северна стена



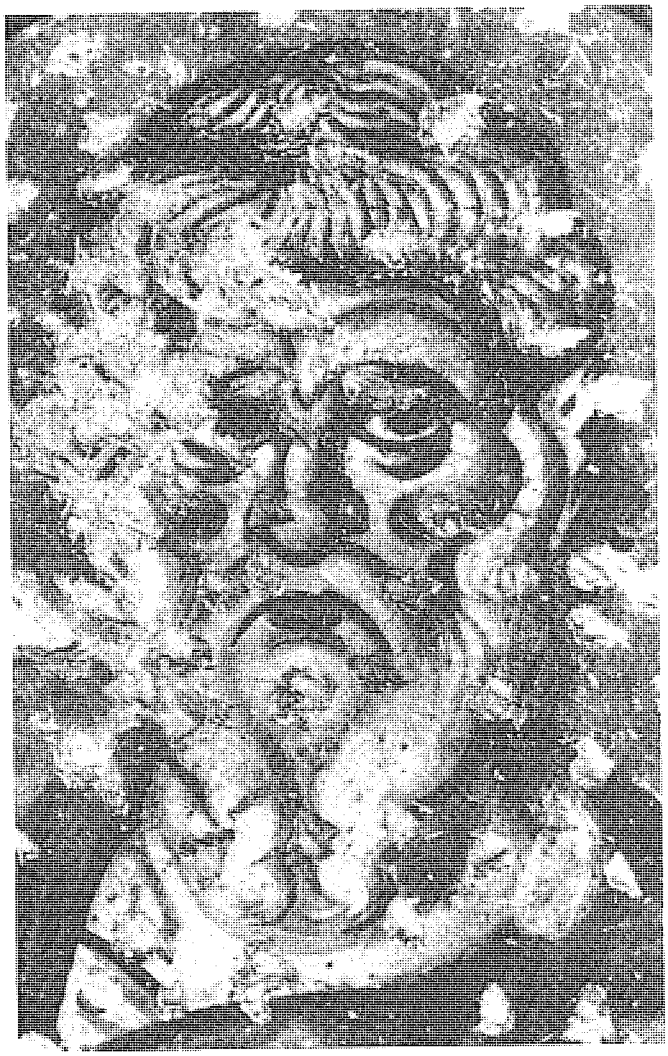
56. Ангел от „Жените мироносици на Христовия гроб“. Църква „Възнесение Христово“ в Милешево (Сърбия). XIII в.



57. Св. Гурий. Църква „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново (първи слой). Западна подкуполна арка. XIII в.

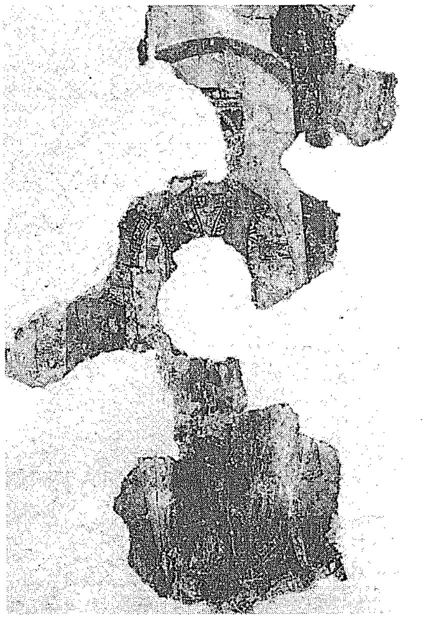


▲ 58. Севастийският мъченик Илиад. Църква „Ахиропиитос“ в Солун. Южен кораб. XIII в.

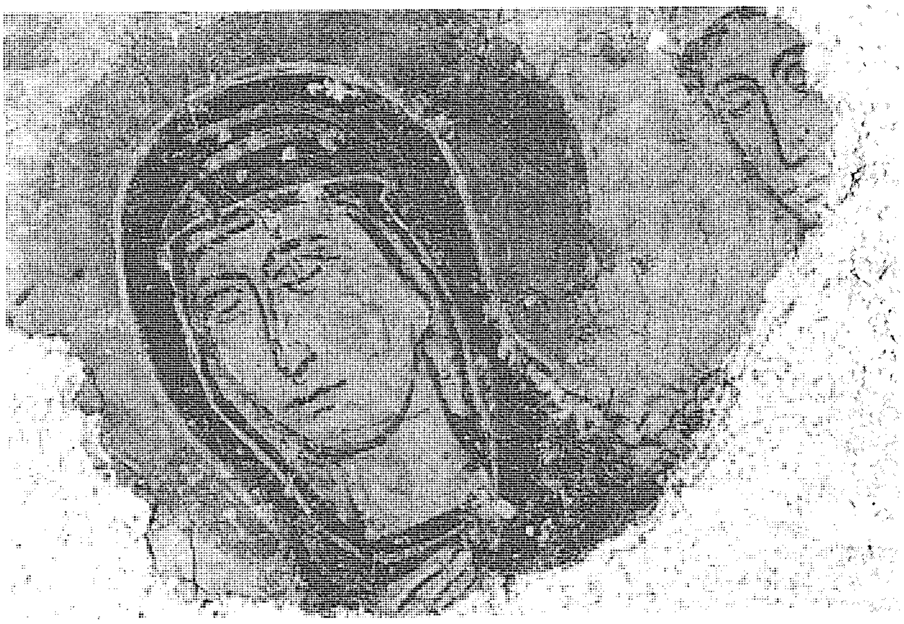


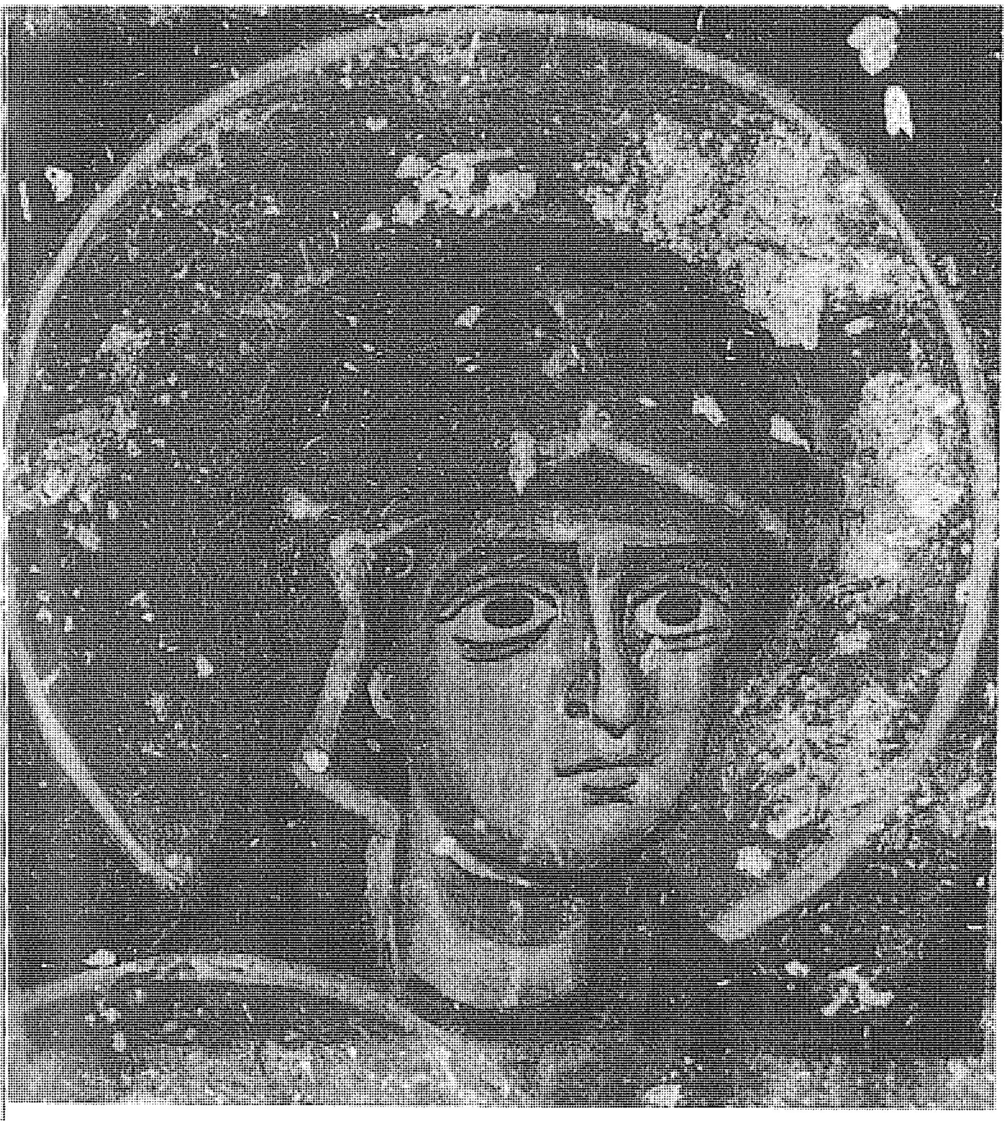
▲ 59. Севастийският мъченик Горгоний. Църква „Ахиропиитос“ в Солун. XIII в.

▼ 60. Изображение на болярка ктиторка. Скит „Св. Никола“ („Глигора“) при Карлуково. Стена на откритата галерия. XIII–XIV в.



▼ 61. „Рождество на св. Никола“ – родилката и прислужница. Скит „Св. Никола“ („Глигора“) при Карлуково. Южна стена на наоса

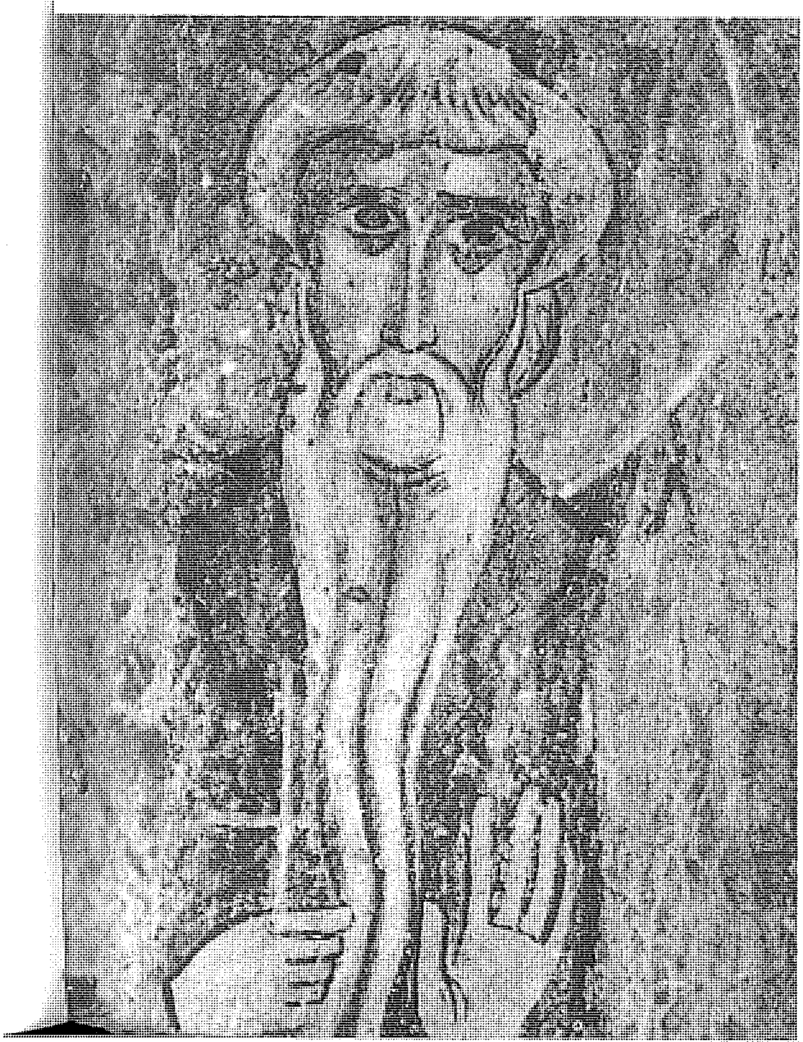


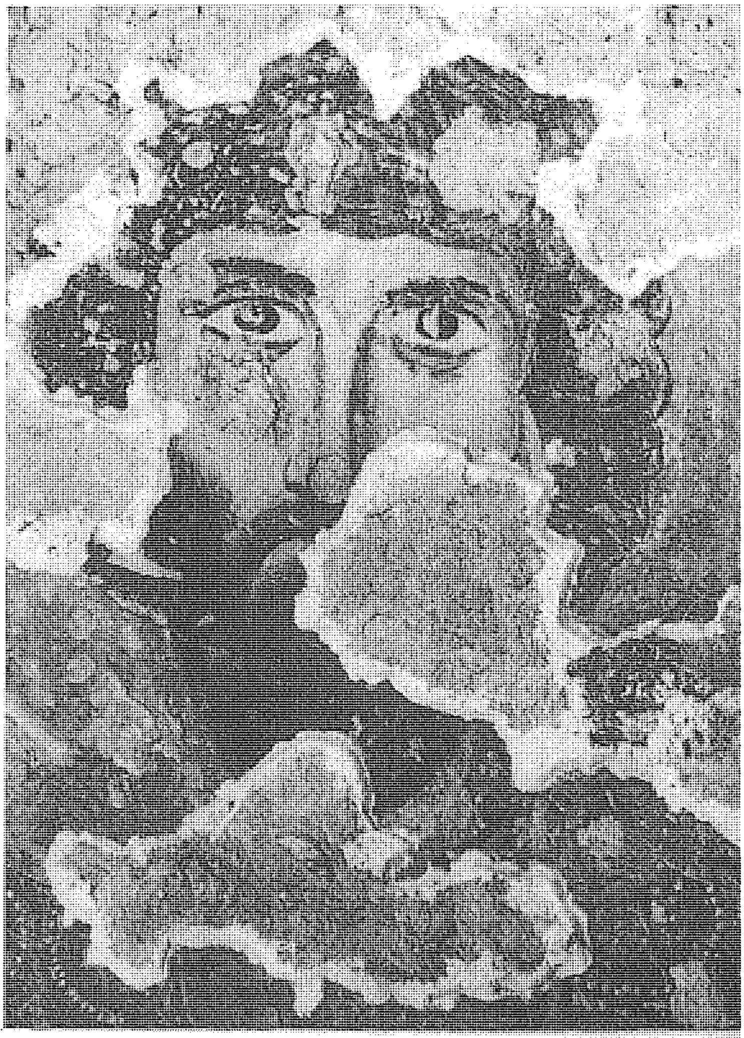


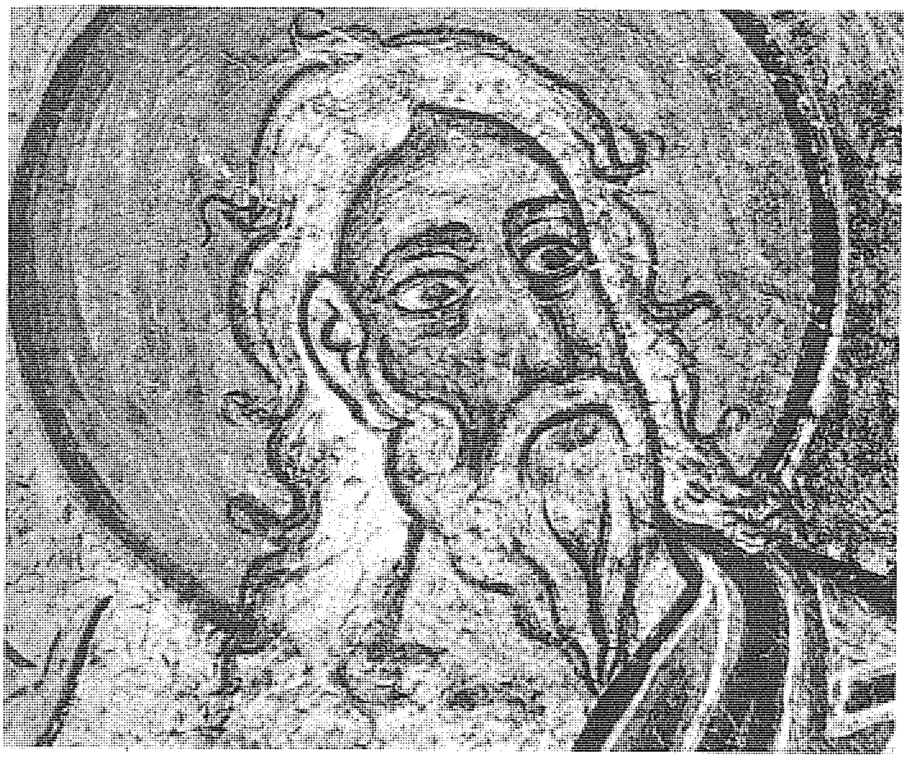
62. Марта от „Възкресението на Лазар“. Църква „Св. Димитър“ в Паталеница. Свод на протезиса. XIII в.

▼ 63. Светец монах. Църква „Св. Димитър“ в Паталеница. Арка между бемата и диаконика

▼ 64. Св. Евстратий. Църква „Св. Димитър“ в Паталеница. Южна стена



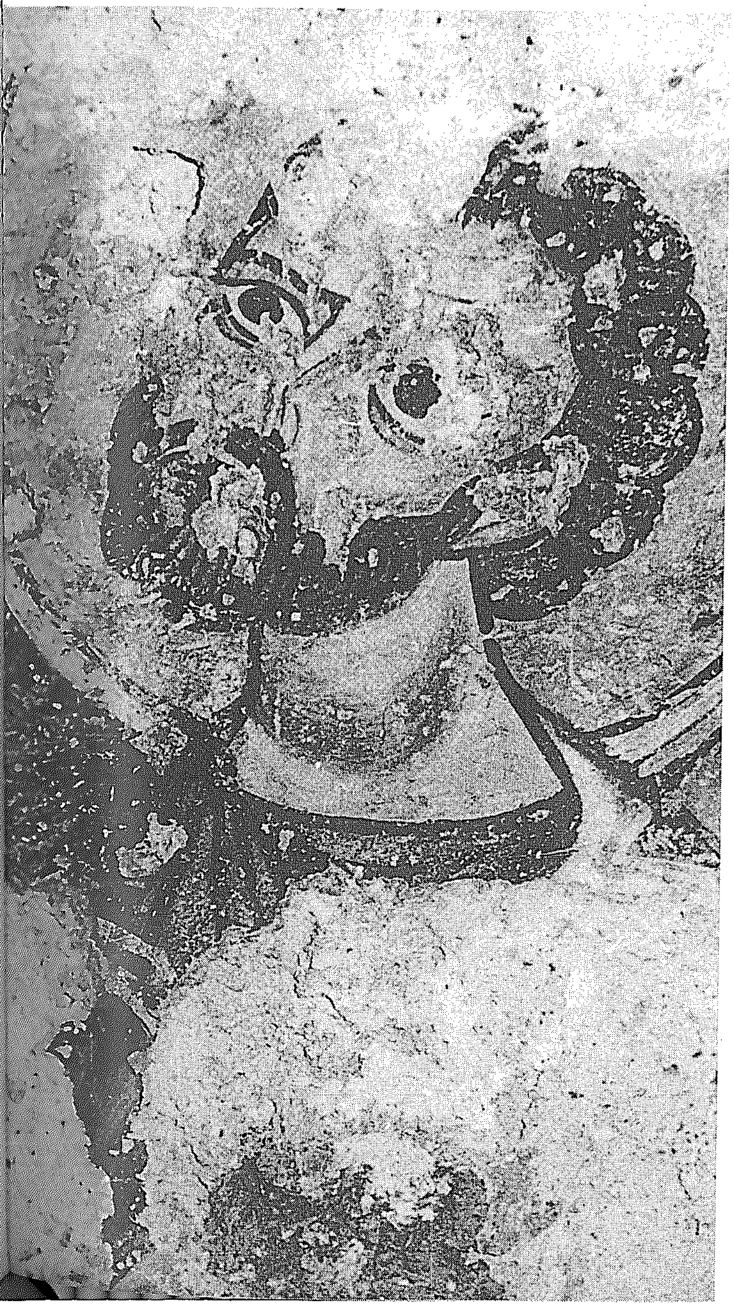


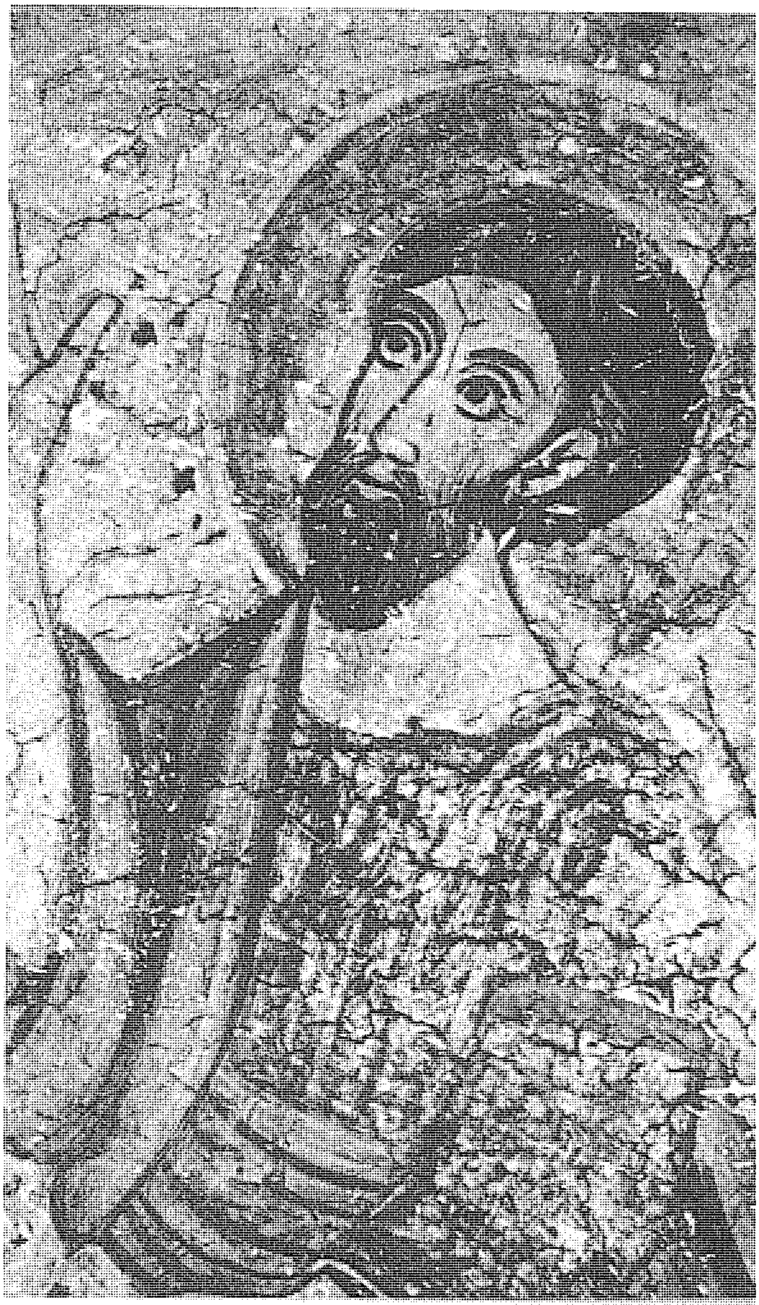


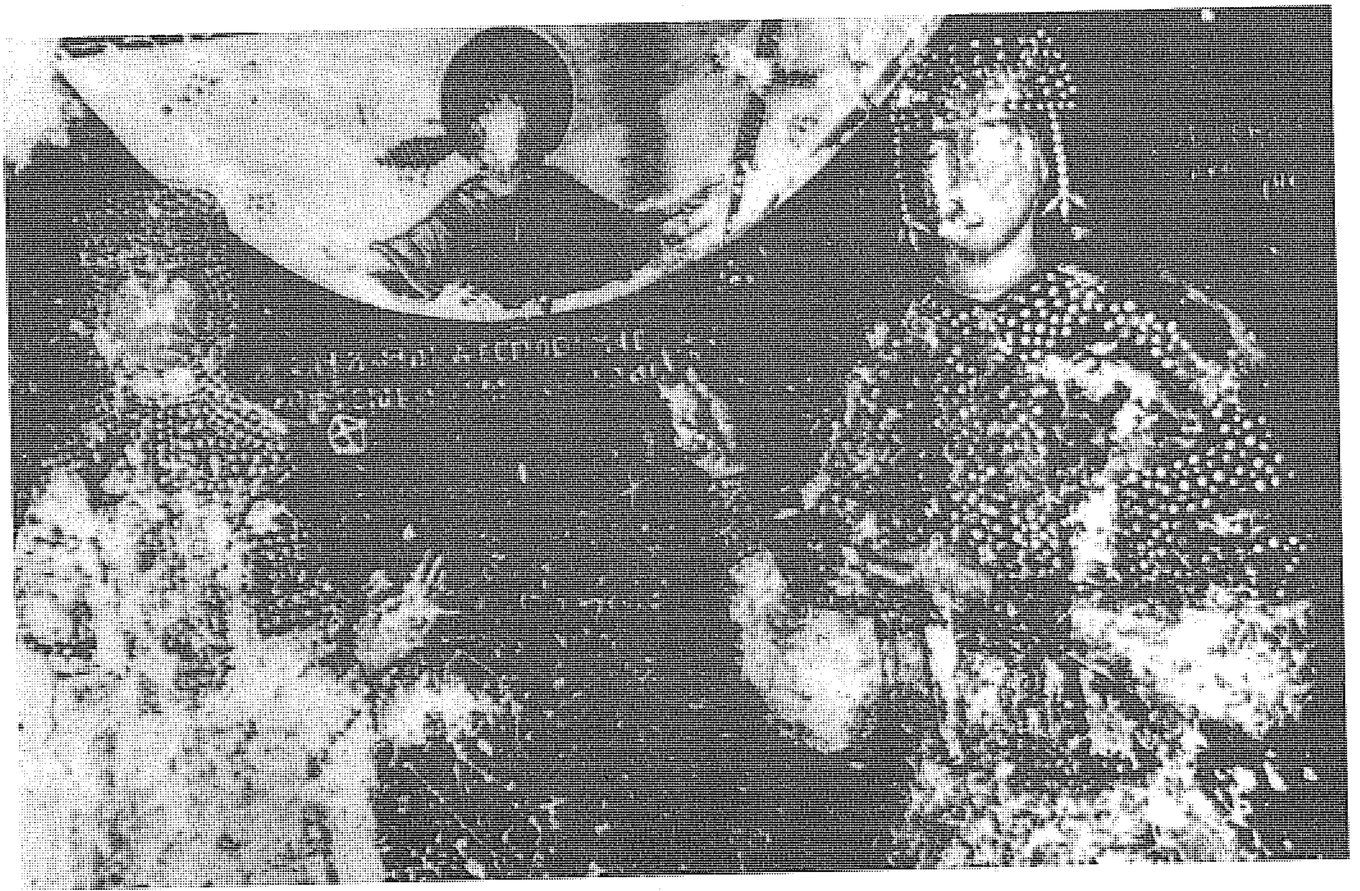
67. Пророк Илия. Скит „Св. Никола“ в Пентели (Гърция). Втора четвърт на XIII в. (по Д. Мурики)

▼ 68. Апостол от „Възнесението“. Църква „Св. Димитър“ в Паталеница

▼ 69. Апостол Яков от „Преображение“. Църква „Св. Богородица“ в Меренда (Гърция). Първата половина на XIII в. (по Д. Мурики)

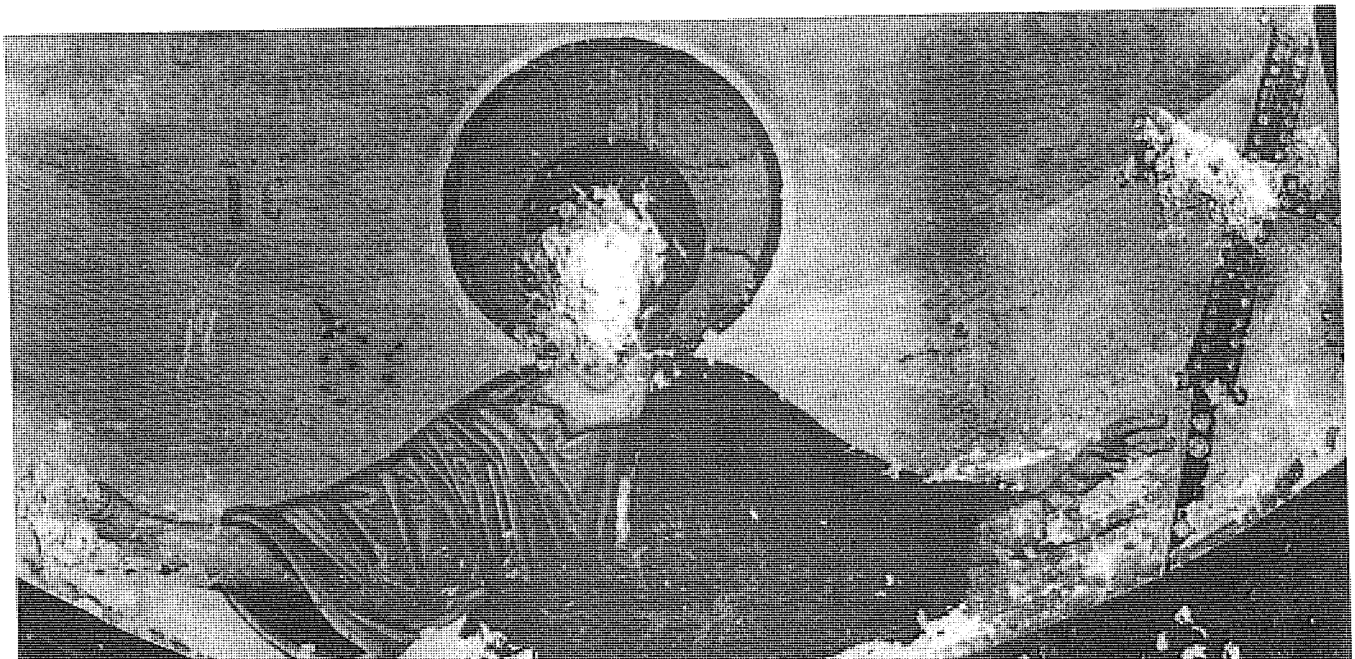


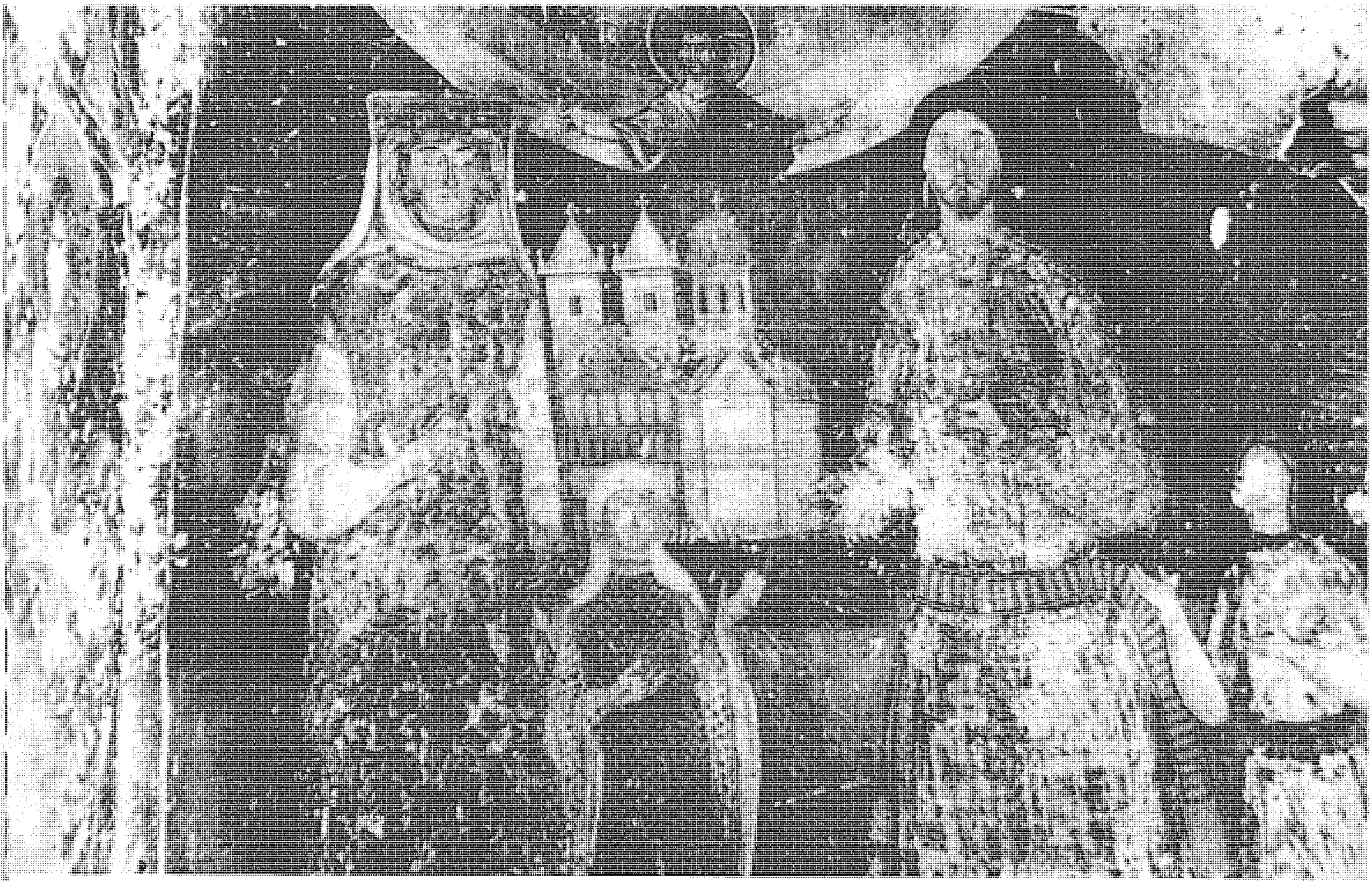




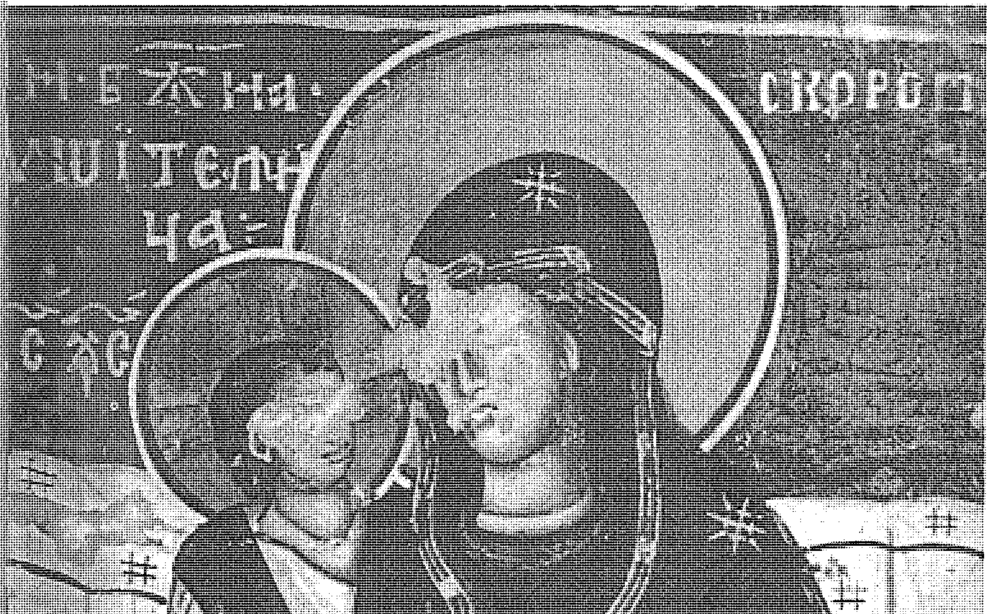
▲ 70. Деспот Михаил, син на цар Михаил Шишман със съпругата си. Църква „Св. Богородица“ в Долна Каменица (Сърбия). Западна стена на притвора. XIV в.

▼ 71. Надпис при портрета на деспот Михаил (детайл от обр. 70). Църква „Св. Богородица“ в Долна Каменица

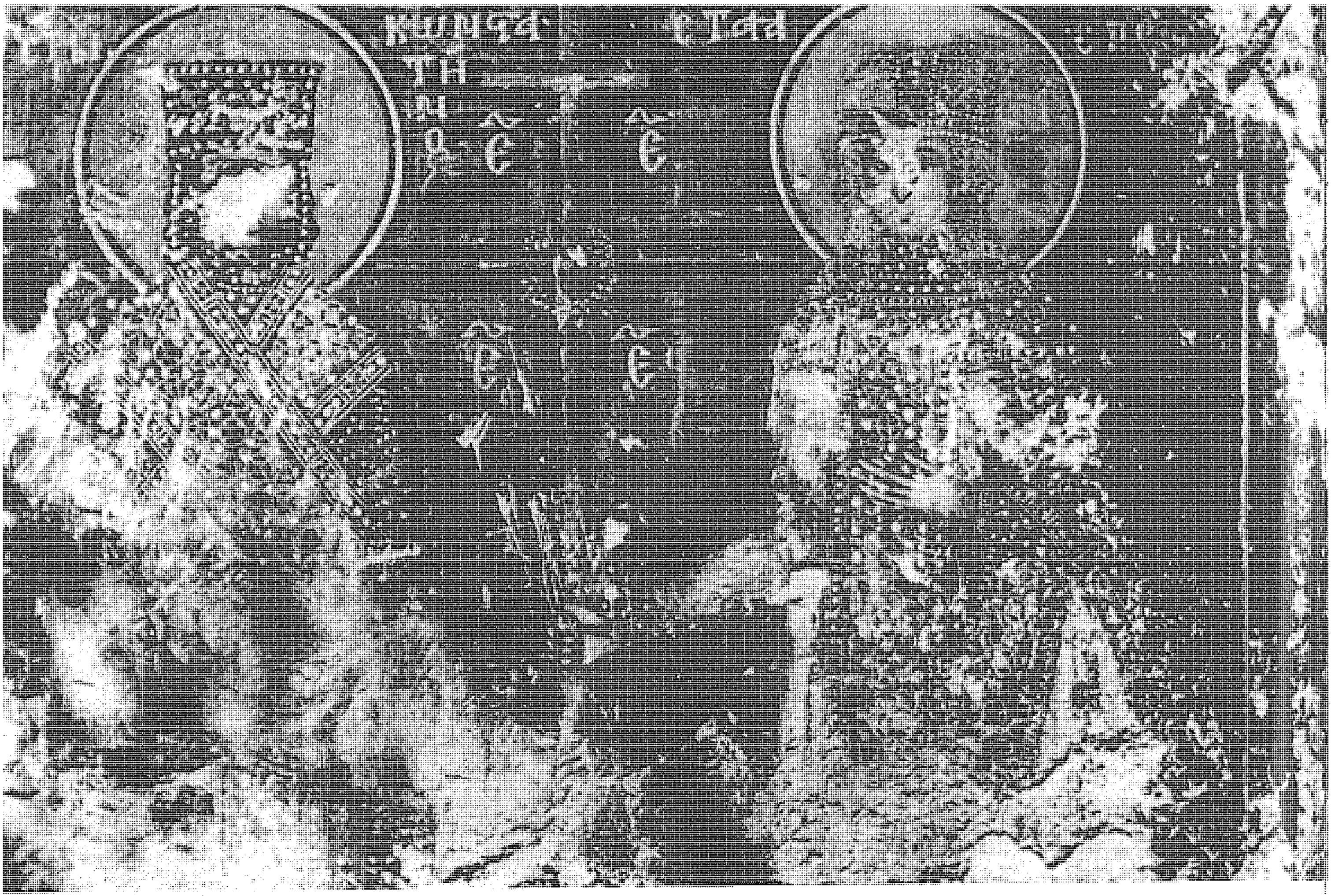




▲ 72. Семейството на болярина ктитор. Църква „Св. Богородица“ в Долна Каменица. Горен етаж на притвора. Западна стена

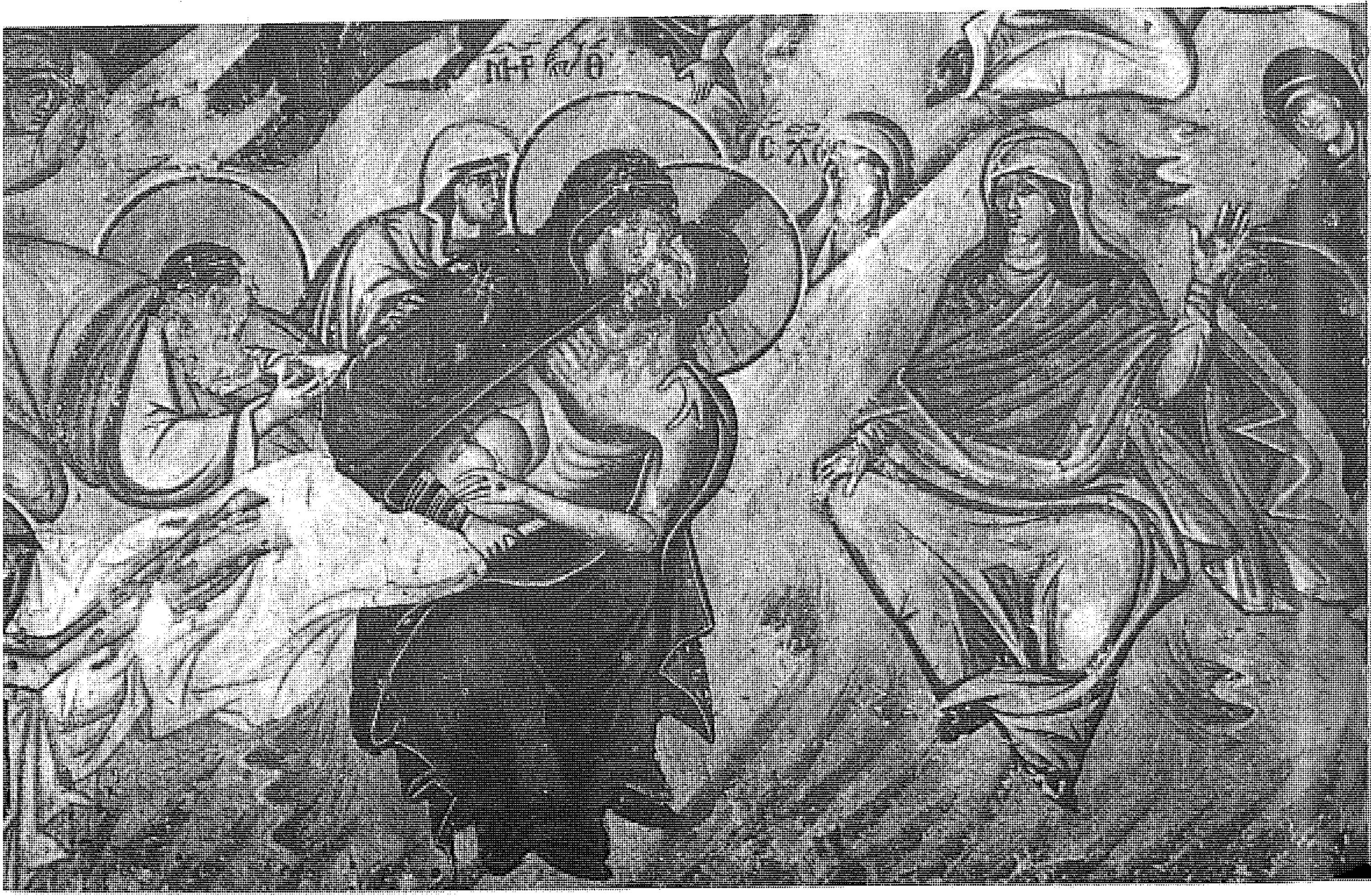


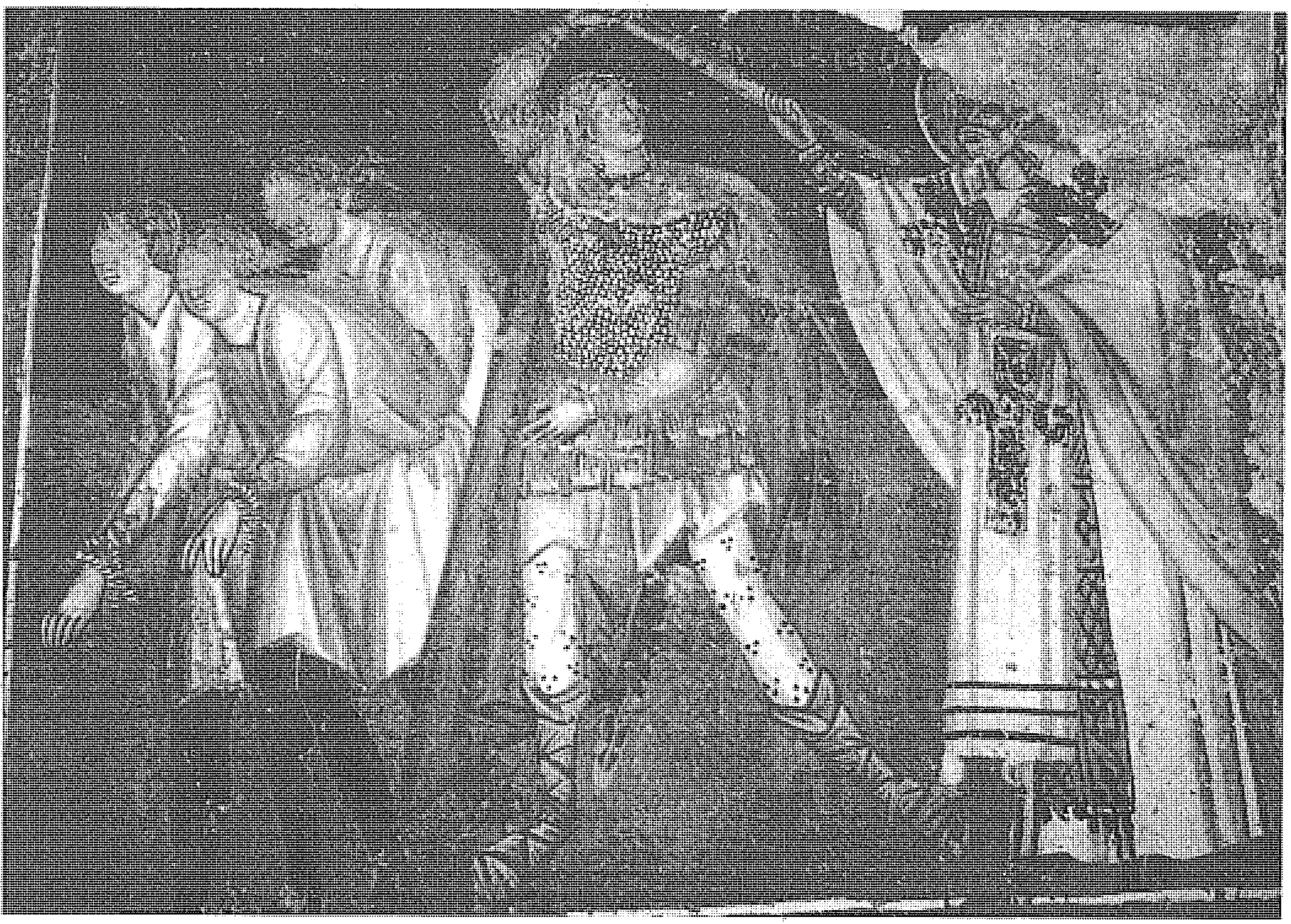
73. Богородица Скоропослушителница. Църква „Св. Богородица“ в Долна Каменица. Източна стена



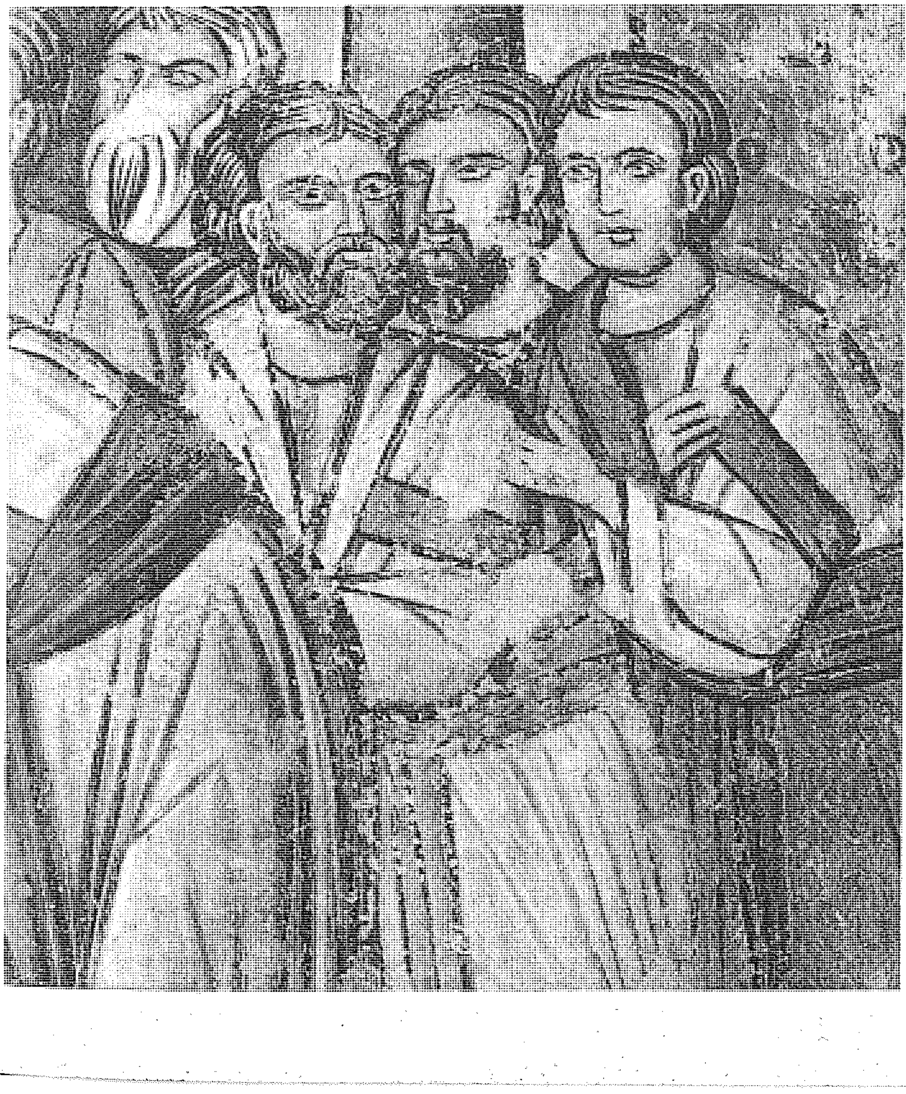
▲ 74. Св. св. Константин и Елена. Църква „Св. Богородица“ в Долна Каменица. Западна стена

▼ 75. „Оплакването на Христос“. Църква „Св. Богородица“ в Долна Каменица. Северна стена

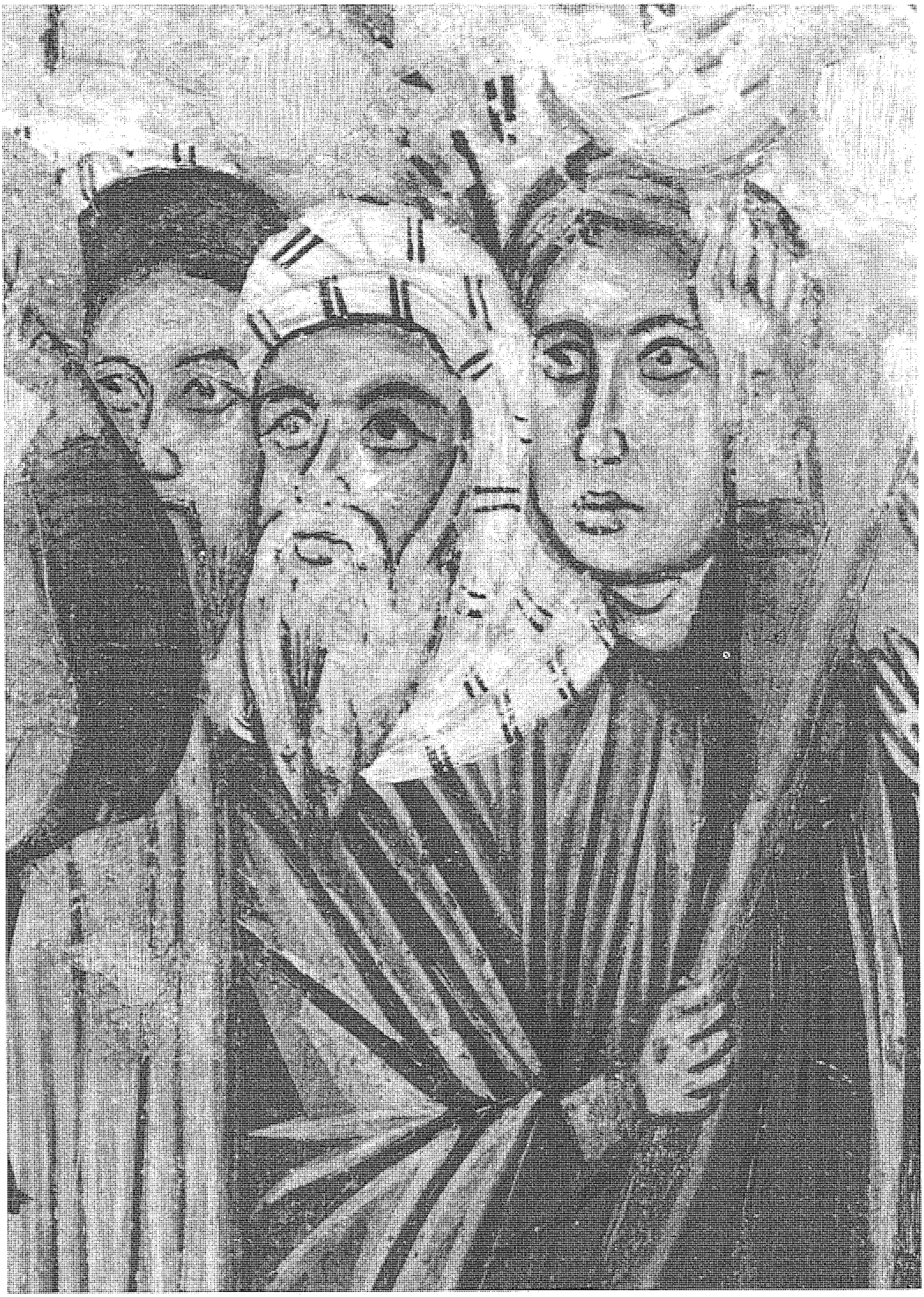




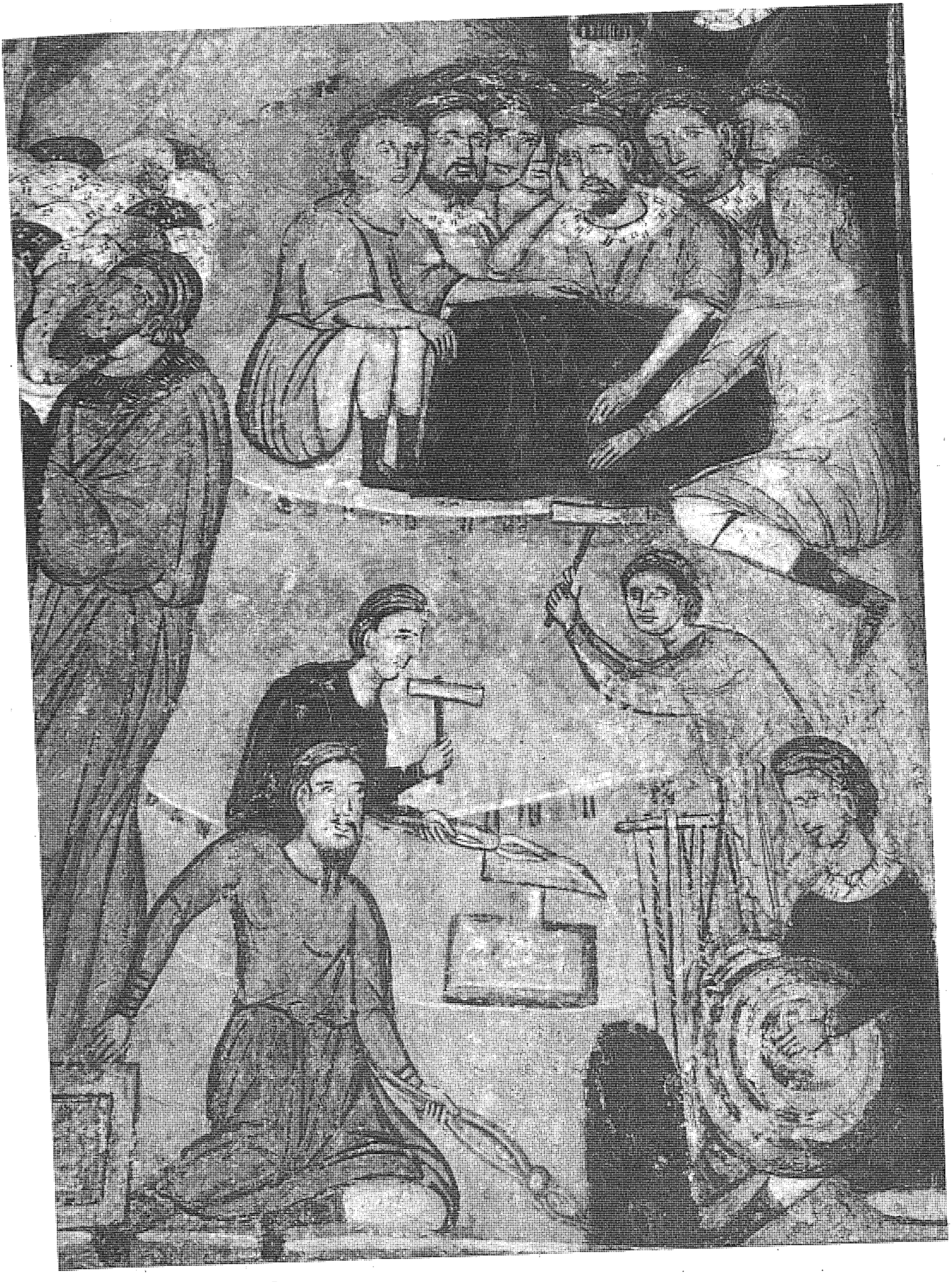
▲ 76. „Св. Никола спира меча на палача“. Църква „Св. Богородица“ в Долна Каменица. Втори етаж на притвора



77. Апостоли от „Умиване на нозете“. Църква „Св. Йоан Богослов“ в Земенския манастир (Земенска църква) (втори слой). Източна стена. XIV в.



78. Юдеи от „Предателството на Юда“. Земенска църква. Западна стена на южното рамо



81. „Разделянето на Христовите дрехи“ и „Изковаването на гвоздеите за разпятието“. Земенска църква. Източна стена

ГЛАВА ТРЕТА

ЖИВОПИСТА ПО ВРЕМЕ НА ВТОРОТО БЪЛГАРСКО ЦАРСТВО

(1186 – 1393)

Освобождението от византийска власт и възстановяването на българската държава съвпада по време с крупни събития в историята на Византийската империя, като в голяма степен е и резултат от тези събития[1]. От една страна, това са нападенията на селджукските турци, сицилийските нормани и латините над империята, от друга – все по-засилените сепаратистки тенденции от страна на едрите феодални собственици; обременяването на народа с високи данъци и повинности; развитието на градовете и свързаните с това търговия и занаяти, а оттам – изострянето на класовите и политическите борби към края на XII в., намерило израз в редица въстания и в бърза смяна на императорите от династията на Ангелите, и накрая – четвъртият кръстоносен поход, в резултат на който цели шест десетилетия латинските рицари владеят византийската столица.

Падането на Цариград в 1204 г. има особено значение за развитието на българската държава, на българската култура и изкуство[2]. Наистина някои автори смятат, че художественият живот във „Втория Рим“ не прекъсва напълно през 60-те години латинска власт, но значението на града като творчески център е значително отслабнало[3]. За сметка на това се засилват столиците на трите отделни държави, представляващи империята в този период: Солун, Никея и Трапезунд. Естествено по местоположение, възможности за обмяна на ценности и по традиция за западната част на Балканите ще продължи да има превес вторият след Константинопол град на империята – Солун. Така иконографията на българските паметници ще поддържа старите традиции, чиито главни образци на Балканите са съсредоточени именно около този важен политически, търговски и културен център.

Изкуството на XIII в. в източнохристиянските страни беше твърде малко познато почти до последните няколко десетилетия, когато благодарение на множеството разкрити в тези страни паметници картината се изяснява и уточнява. Данните от първите изследвания стават достояние на специалистите на византоложкия конгрес в Мюнхен през 1958 г., а новите открития и проучвания са предмет на симпозиумите в Сопочани (1965) и Милешево (1985), Сърбия[4].

Картината на византийското изкуство от този период е твърде разнообразна и може би поради нашествието на латините и падането на Цариград – недостатъчно отчетлива. М. Хадзидакис набелязва три различни тенденции в общото развитие на византийската живопис от ранния XIII в.[5] Едната е по-консервативна, придържаща се към традициите на XII в., но в нея вече се прокрадва известно живописно начало – омекотяване на формите, намаляване на линейната стилизация. По-новата, съвременната тенденция, засвидетелствана в стенописите на църквите „Ахиропиитос“ в Солун, „Св. Георги“ в Оропос до Атина и други паметници от първата половина на века, показва засилен интерес към живописното изграждане на формата, като линията на контура се слива със сенките и малко по малко губи своето значение. В тази насока на развитие се вместват и стенописите на църквата „Възнесение Христово“ в Милешево (Сърбия), датирани между 1228 и 1235 г.[6] Центърът, подготвил тези „модерни“ за времето си майстори, трябва да се търси сред някои от големите градове на империята – Солун, Цариград или Никея (?). Тази тенденция всъщност има корени още във византийското изкуство на V – VI в., както отбелязват С. Радойчич и А. Ксингопулос[7]. Редица провинциални паметници, главно по периферията на Византийската империя, са по-близки до едното или другото от двете течения, като в някои от тях – особено в завладените от латините земи – се забелязват и известни неособено силни западни влияния. Отделяме ги в трета група, тъй като те показват и редица общи белези.

Базиликата „Св. Никола“ при старата Мелнишка крепост[8] е събрала на едно място и трите набелязани от М. Хадзидакис тенденции. Нейните стенописи могат да се датират от края на XII или самото начало на XIII в. Ктиторът им носи славянското име

Владимир, но надписите към стенописите са на гръцки език. Днес на място има твърде малко стенописи; останалите се съхраняват в Народния археологически музей в София, като голяма част са вече реставрирани от ателието по реставрация при Художествената академия[9]. През 30-те години са били запазени повечето от стенописите в олтарната част на храма. Подборът на сюжети и изображения е много добре обмислен и проведен с оглед утвърждаването на основната християнска догма – учението за единосъщието на Троицата, което стои в основата на разногласията между източноправославната църква и различните еретически учения, а до известна степен и Римската църква.

Както се изтъква от някои известни учени, XI – XII в. е период на усилени дискусии по въпросите на христологичната догматика[10]. У нас са особено разпространени ученията на богомили и павликяни, отричащи единосъщието на Троицата, литургията и църковната йерархия. Именно като аргумент срещу тези учения е създадена по всяка вероятност необичайната композиция в първия регистър на абсидата в мелнишката 24 църква „Св. Никола“ – „Ръкополагането на св. Яков, „брат Господен“, за първи християнски епископ на Ерусалим“[11], а четиримата църковни отци – Василий Велики, Йоан 25 Златоуст, Григорий Богослов и Атанасий Александрийски – присъстват на ръкополагането в качеството си на епископи – анахронизъм, обичаен за епохата. За да се подчертае 26 сили смисълът на сцената, върху левия стълб в олтара е изписано „Видението на св. Петър Александрийски“, което изобличава арианската ерес като опит за разкъсване на църковното единство[12]. Единичните фигури по стените на църквата изобразяват главно радетели за чистотата на християнската догма, а малкият Христос в дискоса за причастие от „Мелизмоса“ в протезисната конха под бюста на Богородица Оранта напомня едновременно за Въплъщението на Логоса в човешки образ и за Изкуплението на греховете чрез Христовата жертва. „Дейсисът“ в абсидата на диаконика свидетелства, от една страна, за влиянието на източната традиция върху разпределението на стенописите, а, от друга, за това, че около или в църквата е имало погребения[13]. Трябва да отбележим и фрагментите от сцени от „Страстната седмица“ в южния кораб и от житието на св. Никола – патрона на църквата – в северния.

Внушителният по размери храм е изписан от цяла група майстори зографи. Работата на трима от тях още може да бъде разграничена в олтарната част. Всеки от тримата има своя творческа физиономия и с живописта си отразява една от различните тенденции в развитието на стенната живопис от епохата, обединени от господстващия все още Комниновски стил.

Първият от майсторите е създал абсидната композиция, някои изображения в протезиса, като тези на дякон Евпъл (днес във филиала на НХГ – криптата на храм-паметника „Ал. Невски“), на военния светец (св. Димитър?) южно от средната абсида, под ктиторския надпис, на „Дейсиса“ в абсидата на диаконика и вероятно на част от „Възнесението“. Неговото изкуство носи спомена от класическата мяра, все още жива в някои паметници от XII в. Изкуството му е фино и изтънчено: лицата – тесни и одухотворени, с умело стилизирани, отговарящи на техните форми бръчки; фигурите – леко издължени и обезплътени. Гънките на дрехите са белязани със сигурна, опитна ръка, но показват и известна сухота и маниерност, характерни за XII в. Той полага леки, светли и прозирни тонове, като предпочита контрастните съчетания в синьо или пурпурнолилаво и жълта, топла охра, червено и синьо.

Вторият майстор, рисувал „Видението на св. Петър Александрийски“, по-голямата част от образите на апостолите във внушителното „Възнесение“ от предабсидния свод, изображенията на пророци в предолтарната арка и на светци в северната част на бемата (Антипа Пергамски, Антим Никомидийски) и някои други образи, е по-свободен, по-раздвижен в творчеството си. Създадените от него изображения показват по-голяма пластичност при предаването на формите и обемите, дори бихме казали – на телесността на изображенията, което характеризира новите живописни търсения, достигащи до монументалния стил в изкуството на XIII в.[14], и подготвя почвата за връщането към някои елинистични похвати и художествени принципи, кристализирали към края на XIII и началото на XIV в. в т. нар. „Палеологовски стил“. Докато при първия живописец линията и колоритът имат за цел да обезплътят фигурата, вторият търси да предаде именно нейната телесност, обем и физическо присъствие. Линията, която чертае гънките по характерния за комниновското изкуство начин, се 27 натоварва при неговите изображения с нова функция и това особено ясно личи при апостолите от „Възнесението“. Особено явни са новите тенденции в моделировката на плътта, а и в самите черти на лицата – по-едри, плътни и солидни, със закръглени бузи и сочни устни. Много интересен, необичаен за епохата и като че рисуван от на-

28 тура е образът на полуголия юноша Христос от „Видението на св. Петър Александрийски“, чиято фигура има стойката на антична статуя. В живописта на първия майстор намираме отзвуци от изкуството на манастира в Дафни и близост с някои от единичните образи в Нерези[15], докато паралелите на изображенията, създадени от втория майстор, се намират в Базиликата в Сервия, църквата „Св. Георги“ в Оропос, третия слой на Епископията в Мани (Гърция) и други паметници на епохата[16]. И двамата майстори имат добра и сигурна подготовка и ще са учили най-малко в Солун, ако не и в Цариград.

29 Третият зограф, чиито стенописи се намират в страничните олтарни отделения, главно диаконика, е по-слаб и провинциален. Подчертано графичното изпълнение на изображенията, тъмните тонове на колорита, червените нимбове, резките преходи между осветени и тъмни места във фигурите и лицата, орнаментът по дрехите, стилизацията на природния пейзаж и т.н. са все белези, които се срещат в паметниците, създадени по периферията на Византийската империя, и които са отглас на течението, представено от Курбиново и близките до него паметници. Най-близките паралели на неговите образи се намират в провинциални паметници в Гърция и Егейските острови от края на XII в.[17]

Освен стиловите белези и необичайната декоративна програма имаме и друг аргумент за датировката на мелнишките стенописи. Това са подобните на детелина кръстове по омофорите на църковните отци в абсидата, които не се срещат в източнохристиянските паметници след падането на Цариград в латински ръце, т.е. след 1204 г.[18]

Вероятно същата група майстори или поне един от първите двама са изписали и ❖ главната църква „Св. Архангели“ на манастира „Св. Харалампи“, разположен на платото над града, източно от „Св. Никола“. При разкопки на археоложката В. Нешева в църквата са разкрити фрагменти от първия живописен слой в абсидата и по северната стена[19]. От „Дейсиса“ в абсидната конха са намерени образите на Богородица и Йоан Кръстител, както и главата на св. Василий Велики от „Мелизмоса“ в първия 30 регистър. По северната стена са запазени на място долните части от фигури в дълги, богато украсени дрехи. Специфичният овал на лицето на Богородица, перспективно смаленото ѝ ляво око и издълженият нос с леко закривен връх, както и плътният контур до сянката на лявата ѝ буза напомнят паметници от XII в. Но този контур изчезва при осветената дясна страна, като оставя сянката единствена да оформя овала. В основата на моделировката тук са зеленикавите прозрачни сенки, които постепенно преливат към светлата розова охра на плътта. Белите „светлини“ са също леки и прозрачни. Кантът на мафория обрамчва лицето на Богородица по същия начин, както в протезисната абсида на базиликата „Св. Никола“. Великолепното издължено лице на св. Василий с мек израз и благородни черти, а и специфичната форма на ушите му са твърде близки до образите на двамата тъмнокоси евангелисти от „Възнесението“ в „Св. Никола“. Отбелязали сме и известна прилика с изображенията от първия слой (1209) в църквата „Св. Богородица“ в Студеница (Сърбия).

❖ В резултат от разкопките на В. Нешева в близкия манастир „Св. Богородица Спилеотиса“ недалече от споменатите два паметника бяха открити стенописи и в главната църква на този манастир[20]. Първият слой е намерен в яма заедно с археологически материали от средата на XIII в. Това са фрагменти от дребни лица на участници в сцените от горните регистри на живописта. Те спадат към две съвършено различни групи по пропорции и черти на лицата, а и по изпълнение. Ограниченият брой фрагменти не ни позволява да бъдем сигурни дали разликата се дължи на двама различни майстори, или на известна последователност във времето.

От монументалната живопис на XIII в. у нас, свързана с Търновското царство, бяха разчистени стенописите във втория етаж на Боянската църква[21], медальони от първия слой в търновската църква „Св. апостоли Петър и Павел“[22]; бяха извадени на бял свят още стенописи в „Затрупаната църква“ при Иваново[23], като бяха датирани и атрибуирани; при разкопки се откриха стенописи и в църква № 9 на Царевец до Балдуиновата кула[24], в тази при с. Герман[25] и в „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали[26]. Реставраторите разчистиха и първия живописен слой в скита „Св. Никола“ („Глигора“) при Карлуково[27], в който има интересни ктиторски изображения, както и някои други паметници[28]. Това позволява да бъде създадена една по-пълна картина на развитието на стенната живопис през епохата, да се набележат основните течения в нея, да се проследят техните корени и паралели, което ще ни даде по-цялостна представа и за културния живот на страната особено през първата половина на века, когато България преживява истински културен разцвет.

Две са основните насоки в културната политика на владетелите от Търновското царство: първата по време и по важност за утвърждаване на новата държава и народностното самосъзнание е отграничаването от Византия, т.е. съзнателното изтъкване и поддържане на приемствеността, на традициите от Първото българско царство, а втората, вдъхновена и от падането на византийската столица в ръцете на кръстоносците – стремежът за съперничество с Византия, особено с Цариград. Тези две тенденции се преплитат и съставят разни страни от единния стремеж за политическа и културна независимост на страната ни, изключително важен за утвърждаването на новоосвободената държава. Показателен в това отношение е опитът на първите Асеневци след успеха на въстанието да завладеят старата българска столица Преслав[29]. Всъщност тези тенденции са налице още през Първата българска държава, и то дори преди приемането на християнството, но тогава съотношението между тях е различно в зависимост от различните обществено-исторически условия. Приемането на християнството в IX в. разширява византийското влияние чрез приобщаването на България към византийския културен кръг, но старите източни елементи в българското изкуство, намерили подкрепа и в местното художествено наследство, са още твърде силни и дават отпечатък върху цялостната художествена дейност на страната ни[30]. През 150-те години византийска власт, когато византийското влияние неизбежно се засилва, съотношението между двете тенденции в културната политика на Второто българско царство е вече различно. Необходимостта от изтъкване корените на българската държавност и традиции е значително по-голяма. Същевременно както в политическо, така и в културно и религиозно отношение образецът продължава да бъде Византия и съответно стремежът за съперничество с нея добива нови, характерни за времето черти.

За да утвърдят новата столица Търново в народното съзнание, за да укрепят народностното самосъзнание, владетелите от Асеновата династия – още цар Асен I – пренасят в Търново мощите на големия български светец Иван Рилски († 946), живял по времето на цар Петър I. Като отзвук от разширяването на българските граници тази дейност продължава с донасяне мощите на светците Гавриил Лесновски, Йоан Поливотски, Иларион Мъгленски, Параскева (Петка) Епиватска, Михаил от Потука, Филотея и др. и е многократно отразявана в средновековната българска литература[31]. Както показват проучванията, стенната живопис също не изостава в това отношение[32].

Израз на тенденцията за подчертаване на приемствеността са и пренасянето и включването на преславски скулптирани капители в украсата на строените по времето на цар Иван Асен II търновски църкви, както и издигането на колоната от същия цар в църквата „Св. Четиридесет мъченици“. Съпоставена с Омуртаговата колона в този храм, тя несъмнено изтъква старата българска традиция на каменните надписи[33].

Поради липса на запазени цялостни стенописни паметници от Първата българска държава не можахме да установим до каква степен е била възприета в тях византийската декоративна система. През времето на византийската власт тя вече е наложена навсякъде и нормите ѝ, осветени от църквата, са задължителни за живописците. Стенната живопис на Второто българско царство свидетелства за изключително доброто познаване както на тези норми, така и на най-тънките нюанси в християнската символика[34]. Същевременно обаче езикът на надписите във всички свързани с Търново стенописни паметници, както и в запазените български ръкописи от византийския период и след него, показва наличието на непрекъсната религиозна и книжовна практика на български език, в който старите гръцки термини, съществували в най-ранните ни книжовни паметници, са вече преведени, усвоени, или ако случайно са останали, са явно побългарени[35].

Борбата за независима българска църква, водена от търновските владетели, също следва примера на техните предшественици – княз Борис I и цар Симеон. Нещо повече, продължавайки в духа на Комниновския стил живописта на Търново, подготвените от византийци наши майстори проявяват предпочитание към източни по произход черти в иконографията, в подбора и разпределението на стенописите по църковните стени, останали по всяка вероятност в изкуството ни от Първата българска държава или запазени в местната традиция от ранновизантийската епоха[36]. Както самата подготовка на майстори българи и твърдото поддържане на българските надписи и терминология, така и това обръщане към старите иконографски традиции са все плод на политиката за независимост от Византия.

Споменатите две тенденции в политическия и културния живот на българската държава се отразяват по специфичен начин в живописта, създадена по време на Търновското царство. А. Грабар беше набелязал паметниците, свързани със столицата

Търново, и въз основа на редица общи белези, които очертават единно по облик и развитие художествено ателие, ги беше обединил под названието „Търновска живописна школа“[37]. Това са стенописите в църквите „Св. Четиридесет мъченици“ в Асенова махала под Царевец, № 10 и 13 на Трапезица, църквицата в Господев дол при Иваново и тези в Боянската църква от 1259 г. Днес към тях бихме могли да прибавим и стенописните фрагменти, главно лица и орнамент, открити от В. Вълов в църква № 9 на Царевец[38]. Според нас те са създадени на прехода между XII и XIII в. и засега 31 са най-ранните образци от живописта на Второто българско царство, тъй като стенописите от първия слой в църквата „Св. Димитър“ се оказват по-късни. Зострените ъгли на ноздрите, тъмната, начупена горна устна, дълбоките сенки около очите, стилизираните букли на косите и бръчки по старческите лица са все още свързани с живописта на комниновската епоха, докато пухкавите, сочни долни устни и меките овали на някои голобради лица предвещават новите тенденции на XIII в.

Близки по стил, а вероятно и по време на създаване, някъде след 1195 г., са и фрагментите, намерени в средновековната църква между гѐрманския манастир „Св. Иван Рилски“ и крепостта Калето източно от София[39]. Докато подчертаните бръчки по челата, твърдият контур, дълбоките тъмни сенки под веждите са къснокомниновски стилови белези, известна пастозност на мазките, преливност на моделировката и сочните червени устни и тук отпращат към началото на XIII в.

Първият точно датиран паметник от XIII в. във Велико Търново (1230) е църквата „Св. Четиридесет мъченици“[40]. От нейните стенописи е запазена днес малка част върху западната стена на притвора. Това са календарни сцени за месеците март, юли и август[41], 32 а по-рано, преди 1913 г., когато са били унищожени от силно земетресение, са били налице и сцени за месеците май и юни върху източната стена на притвора, както и изображения на „Успение Богородично“ и две старозаветни сцени върху вътрешната западна стена на храма: „Гостоприемство Аврамово“ (Старозаветната Троица) и „Сънят на Яков“. В притвора, в надвратните тимпани, са били изписани изображенията на св. Ана с малката Богородица (днес разрушено) и на св. Елисавета с малкия Йоан Кръстител в позата на млекопитателници, т.е. кърмещи своите младенци. Преди три десетилетия бяха разкрити и няколко изображения върху външната западна стена на притвора[42], затиснати при дострояването на външния притвор: „Поученията на Йоан Златоуст“, „Пророк Илия в пещерата, хранен от гарвана“, „Посещението на Антоний Велики при Павел Тивейски“ и четири образа на светци монаси.

Малкото количество останали в наоса на църквата стенописи не дава достатъчно данни за декоративната система на украсата ѝ. От трите сцени, които са били върху вътрешната западна стена, могат да се направят малко, но интересни изводи. „Успението“ е на своето „класическо“ място – върху западната стена над вратата, но иконографската му схема не е съвсем обичайна. Както в междинния слой върху южната стена на Боянската църква, Христос е зад възглавието на майка си, с „душата“ ѝ в дясната ръка, а апостолите – до краката ѝ, докато вляво от смъртния одър е изобразен архангел във военни дрехи. Същата схема виждаме във втория живописен слой на „Св. Врачи“ в Костур (XII в.), а по-късно в църквата „Мавриотиса“ в същия град (XIII в.) и Долна Каменица[43]. Нейната литературна основа се намира в Словото на архиепископ Йоан Солунски (началото на VII в.) за Успение Богородично[44]. Необичайни са също наличието на старозаветните сцени върху западната стена на наоса, както и тяхната източна по произход иконография – червен свитък в ръката на средния ангел, подковообразни арки в „Гостоприемство Аврамово“, дрехи и „възглавие“ в „Съня на Яков“. За тях, както и за изображенията на млекопитателниците, характерни също за паметници извън столичния византийски кръг, е писано вече много[45].

Стенописният календар (менологий) в притвора, чиито образци намираме в ръкописни и иконни менологии от XI – XII в.[46], е най-ранният известен до днес стенописен календар в източнохристиянското изкуство. За пръв път тук се натъкваме и на стенописни изображения на „Поученията“ (житийната основа за „Извора на мъдростта“) на Йоан Златоуст, „Пророк Илия в пещерата, хранен от гарвана“ и „Посещението на Антоний Велики при Павел Тивейски“. Както виждаме, въпреки малкото запазени стенописи църквата „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново изобилства с теми и сюжети, които не са били обичайни за монументалната живопис от предишните два века и в случая представляват една определена за времето тенденция към обогатяване на тематиката, започнала да се изявява именно в XIII в.[47], за да се развие напълно през следващия, XIV в. в палеологовското изкуство.

По отношение на стила на запазената живопис църквата „Св. Четиридесет мъченици“ също представлява възлов паметник. Като цяло стенописите са изпълнени все

33 още в рамките на Комниновския стил. Линията чертае гънките на дрехите, ярки геометризирани бели светлини бележат осветените места, пейзажът, за който са характерни ниските заоблени хълмове с малка „шапка“ скали на върха и тесните сгради, е редуциран до няколко основни формули, като фонът често е ограничен от ниска стена. Като близък стилов паралел за стенописите в „Св. Четиридесет мъченици“ можем да посочим миниатюрите в Романа за Варлаам и Йоасаф от ръкописа (дн. № 463) в библиотеката на Иверския манастир в Света гора или в „Книгата Царства“, намираща се във Ватиканската библиотека (gr. No 333), и двата от прехода между XII и XIII в.[48] В търновските стенописи се промъква „отвътре“ нещо ново – едно смекчаване на линии, силуети и драперии, обогатяване на колорита, свързано с прилагането на комбинирана техника: фрескова подложка и дорисуване на сухо, при което се получават повече възможности за постепенното изграждане на формата; съпоставка на допълнителни тонове – жълто и синьо или лилаво, зелено и червено и т. н.; засилване на пластичното начало при моделиране на формите и плътта и особено повишаване на интереса към душевния живот, към психическото състояние на изобразените лица, 34 за което свидетелства образът на св. Прокопий от календара и на св. Илия от външната западна стена. Последният (заедно с другите изображения от тази стена) е създаден, 35 ако се съди по моделировката и пропорциите на фигурите, по-късно. Съставът на боите, редът на полагането на различните живописни слоеве при изграждането на дрехите и други особености обаче сближават доста тези изображения с живописта от календара[49].

Тук е за отбелязване и един характерен за търновските паметници стремеж към разнообразяване на детайла, към избягване на повторението не само в пози, жестове или пейзаж, но дори и в малките орнаментални мотиви по дрехите, въоръжението или по архитектурните съоръжения.

❖ Същият стремеж към разнообразие ще намерим и в стенописните фрагменти на 36 църкви № 10 и 13 на хълма Трапезица[50], където за съжаление не е запазено нито едно цяло изображение, да не говорим за цялостна композиция. В останките от долните части на фигурите в първия регистър, повечето от които са на военни светци, няма да срещнем двама с еднаква стойка, дрехи, въоръжение или украса върху тях. Фрагментите от надписи, а и самите стенописи и орнаментални мотиви дават основание живописта да бъде датирана също от XIII в. И тук тя е изпълнена със смесена техника. Предпочитаната съпоставка в колорита е тази между различните оттенъци на червено и зелено, които са умело хармонирани в множество фини нюанси, съчетани с охра, но нашите бележки в това отношение свършват дотук. А. Грабар отбелязва редица сходни белези между стенописите в църква № 13 и Бояна, които му дават правото да причисли споменатите стенописи от Трапезица към разгледаната вече група паметници.

❖ Голяма прилика с изброените трапезишки църкви имат стенописите от втория 37 слой на църквата „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали[51], запазени главно в двете странични конхи на храма. Това са също предимно изображения на военни светци, и тук съхранени само в долната си част. Този факт наистина засилва приликата с трапезишките фигури, но тя е налице и по отношение на техните стойки, дрехи, богатите нюансирани съчетания на прозрачнозелени и червени багри, както и орнаменталните мотиви по дрехите им.

❖ Шедьовърът на българската живопис от XIII в. – стенописите от втория слой на църквата „Св. Никола и св. Пантелеймон“ в Бояна, изписани в 1259 г., са публикувани многократно[52]. Към старата църквица от XII в.[53] севастократор Калоян, братовчед на цар Константин-Асен (Тих), добавя нов притвор и над него параклис, като заповядва да бъдат изписани и трите части на сградата. Той посвещава църквата на св. Никола (долния етаж) и на св. Пантелеймон (горния етаж). Житията на двамата светци са били илюстрирани в сводовете на притвора и параклиса.

А. Грабар и тук отбелязва редица източни черти в иконографията на паметника: пауновите пера по крилата на архангел Гавриил в „Благовещението“, разноцветните нимбове на ангелите в „Кръщението“, по-голямата фигура на Христос в „Слизането в ада“ и т. н. По стил стенописите все още се отнасят към комниновската живопис. Можем да посочим тяхната близост със стенописите например в църквата „Св. Йеротей“ в Мегара (Гърция) от края на XII в.[54] Особено интересно в Бояна обаче е разпределението на живописта в трите отделни помещения на църквата. Малката стара източна част на приземния етаж е украсена като редовен храм, в който се служи литургия: Христос Вседържител е изобразен в купола, Богородица с детето Исус – в абсидната конха, под нея – „Поклонението на жертвата“ (Мелизмос), Големите църковни празници, допълнени с някои сцени от детството и страданията на Христос – по стени и арки и най-почитаните светци – в долния регистър. Г. Мийе отбелязва като източна черта срещупоставянето на сцените от детството на Христос и „Страстната седмица“[55]. Ние разширихме това наблюдение с факта, че всяка от сцените върху южната стена на църквата и прилежащите ѝ арки и профили има своето смислово съответствие върху отсрещната, северната част от храма[56]. Така например на „Посещението на Мария при Елисавета“ (за да сподели с друга бъдеща майка радостната вест) съответства „Посещението на мироносиците на Христовия гроб“; на „Сретението“ – довеждането на младенеца Христос в староеврейския храм на четиридесетия ден от Рождеството – съответства „Слизането на Христос в ада“ след Възкресението; на „Бягството в Египет“ – „Влизането в Ерусалим“ и т. н. При това основните пунктове на христологичната догма – Въплъщението на Сина Божи в човешки образ, неговите страдания за Изкуплението на човешките грехове и Възкресението, което ще донесе всекиму заслуженото Възмездие, са илюстрирани с по няколко епизода, като с това значението им е многократно подчертано. В параклиса на горния етаж, посветен на светеца лечител Пантелеймон, подходът е коренно различен. Тук при близки, дори по-големи размери на помещението същите основни точки на Христовото учение са илюстрирани с по една-единствена сцена: „Разпятието“ – на северната стена, „Слизането в ада“ – на южната, „Дейсисът“ в абсидната конха напомня за „Възмездието“, в източната арка е било Причастието – символ на „Изкуплението“, а „Благовещението“ дава отново човешката мярка на събитията.

Притворът долу е изписан като отделен, посветен на св. Никола параклис, т. е. като погребален параклис, което е явно и от аркосолиите в страничните му стени и образите на светци монаси в долния регистър[57]. Виждаме, че стенописите в трите помещения имат различна иконографска програма и това е в съответствие с тяхното конкретно предназначение. Но този факт показва и високата богословска култура на майстора живописец, неговото детайлно познаване на нюансите в църковната символика.

А. Грабар, Б. Филов и Н. Мавродинов обръщат внимание на редица нови за времето си елементи в Боянските стенописи, които предвещават изкуството на XIV в.[58] и които продължават и в това отношение тенденциите, набелязани в църквата „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново. В духа на новите за XIII в. тенденции е и едно изчистване, опростяване на формите, овладяване до класичната мяра на жестовете, което, съчетано с изисканя колорит от дълбоки, добре балансирани тонове, лекото обезплътяване на фигурите, фините черти на лицата, допринася за особената атмосфера в тази живопис. Но онова, което прави стенописите в Боянската църква поразителни, единствени по рода си, е дълбокото психологическо проникновение на главния Боянски майстор, неговата способност да предаде богатата и сложна на отсенки душевна характеристика на рисуваните образи. В това отношение той не само предвещава новите тенденции, характерни за XIV в., но остава ненадминат в цялото развитие на българската живопис. Защото докато живописта на XIV в., белязана от т. нар. „Палеологовски“ стил, оживява стойките и жестовете, обогатява пейзажа и композицията, то характерните за нея пластични търсения са придружени от известно унифициране и банализиране в израза на лицата. И дори в един високоестетски и изящен цариградски паметник, като мозайките на Карие джамия, не намираме такова богатство и разнообразие на изрази и душевни състояния, каквото съществува в малката Боянска църква[59].

Това става ясно, ако сравним дори само лицето на Христос в отделните изображе-
ния и сцени: всемилостивия и всеопрощаващ господар на вселената – Вседържителя –
в купола, различен от вселяващия страх Пантократор в редица византийски църкви,
с топла, скрита в погледа усмивка; благодетеля – Евергет, изцерител на физически и 38
душевни недъзи – в североизточния ъгъл пред абсидата; дълбоко развълнувания от
тежката си мисия на изкупител Христос от „Преображението“, в чието лице мъката и
надеждата се борят за надмощие, и просветления образ на победилия злото и смъртта 39
Христос от „Слизането в ада“. Не по-малко богата душевност изразяват образите на 40
малкия Христос в купела от „Рождеството“ с тъжно, сериозно лице или на дванадесет-
годишния юноша Христос сред книжниците, в чийто поглед личи зрелостта на пре- 41
живял дълбока скръб възрастен. Групата на книжниците, в която всеки реагира по 42
свой начин на Христовите думи, е също така разнообразна. А отделните светци? Крех-
ката фигура на първомъченика дякон Стефан с още детински овал на лицето изтъква 43
още повече неговата душевна сила и дълбока вяра; Ефрем Сирин сякаш вижда небес- 44
ни чудеса в трескав екстаз, а старият воин св. Арета (?) гледа спокойно с мъдростта на 45
годините и с озарени от вътрешна доброта фини черти.

46 Това богатство на душевни състояния е налице и в сцените от евангелския цикъл.
Въпреки че жестовете са отмерени и сдържани, дълбока скръб е потъмнила очите и
сгърчила лицата на Богородица и апостол Йоан в „Разпятието“, а смъртното ложе на
47 Богородица в „Успението“ притегля като магнит вниманието и мъката на присъстващите.

Освен изображения на светци в притвора са запазени и четири портрета на светски
48 лица, съвременници на майстора. На северната стена това са ктиторите севастократор
Калоян и жена му Десислава, а на южната – царската двойка – Константин-Асен
(Тих) и царица Ирина. Образите на владетелите са по-условни, рисувани може би по
портрет, но личи властният поглед на царя, както и характерният овал на царицата.
Портретите на местните феодали обаче са рисувани от натура. Тук плътта е жива,
топла, охровочервеникава, а линията на контура е изгубила своята категоричност,
защото следва извивките и особеностите на едно живо лице.

През 1989 г. е разкрит образът на св. Никола, останал незасегнат под по-късно изображение
49 на същия светец върху източната стена на долния наос[60] южно от олтарната
абсида. Той ни дава най-ясна представа за автентичния вид на втората боянска живопис,
защото показва истинските цветове, съчетания и похвати на Боянския майстор,
които по-късната живопис е предпазила от външни влияния и промени. Приликата
на това изображение с образа на стареца воин (ср. обр. 45), еднаквите структури на
черепа и тънките, одухотворени черти на лицата свидетелстват, че основните качества
на тази изключителна живопис не са били покварени от по-късна намеса. В процес
на разкриване под по-късното изображение със същия сюжет е и сцената „Въведение
Богородично в храма“. За отбелязване в нея са чудесните образи на първосвещеника
Захария и на девиците, придружили Богородица.

Още два паметника – единият по-ранен, а другият по-късен – могат да бъдат повече
или по-малко причислени към същото течение в средновековната ни живопис. Първият,
❖ това са част от стенописите в малката пещерна църквица (всъщност параклис)
над Господев дол[61] в долината на река Русенски Лом недалече от с. Иваново. Малката
естествена пещера е неумело разширена. Параклисът като че е изписан от две различни
ръце. Подобно на църквата „Св. Никола“ в Мелник, но в различни пропорции,
в неговите стенописи съжителстват двете различни тенденции в развоя на живописта
50 от XIII в. Така в сцените „Успение Богородично“, „Слизане в ада“, „Възнесение“ и в
част от изображенията на светци, които за съжаление са много повредени, повечето
белези показват връзка с паметниците от Търново, за които говорихме досега.

51 Двете изображения на светците Никола и Спиридон върху южния склон от тавана
на параклиса обаче подобно на стенописите на „Св. Никола“ в Мелник свидетелстват
за други насоки, за зараждането на друга по задачи живопис у нас. Докато в изброените
сцени са налице редицата изтъкнати по-горе особености на търновските паметници,
при лицата на двамата епископи виждаме стремеж към по-богато живописно
изграждане на формата чрез меки преливи и сенки, с характерни червени петна на
бузите, които, от една страна, теглят към XII в., но, от друга, говорят за развитие на
тенденциите към обемност и постепенно моделиране, които бяхме набелязали в образите
на втория от мелнишките майстори и които характеризират именно новото в
изкуството на XIII в.

В стенописите на параклиса освен св. Спиридон, който в детството си е бил овчар,
са представени още двама светци, покровители на добитъка – св. Власий (наследникът
на славянския бог Велес) и св. Модест Ерусалимски[62]. Двамата млади светци северно
от олтара могат да бъдат Козма и Дамян, които са лекували не само хора, но и
животни[63]. Този факт, съпоставен с факта, че самият Господев дол е бил затварян с
прегради и че в него и около него е имало пещери и заслони за манастирските стада[64],
ни позволява да предположим, че параклисът е бил разположен над манастирските
обори или кошари, в които нощем, при лошо време или вражески набези е бил
прибиран манастирският добитък, пасъл през деня в плодородната долина. Изписаният
в откритата към долината лоджия Бог-Отец е трябвало да всява страх божи в
дошлите с лоши помисли грабители.

❖ Вторият паметник – главната манастирска църква (т. нар. „Голяма църква“) в долината
на р. Русенски Лом през XIII в. с внушителни размери, които вероятно са
станали причина тя да се срути сравнително скоро, се е намирала в местността Писмата.
Фрагменти от северната ѝ стена са запазени и до днес[65]. Сред тях е известното
„Видение на св. Петър Александрийски“, което личи още отдалече и е дало името на
местността. Източно от тази църква обширни жилищни помещения, наречени Чертозите,
носят може би спомена за царски посещения в Ивановската долина.

Повечето от паметниците на разглежданото досега течение в нашата средновековна живопис са известни отдавна, а малкото новоразкрити фрагменти могат да бъдат свързани с тях и нашите учени, следвайки Грабар, ги бяха обединили под името „Търновска живописна школа“. Именно затова ще спрем нашето внимание на едно друго стенописно ателие, чиито паметници са разкрити неотдавна и което свидетелства за наличието на втора, различна стилова тенденция, наченки на която набелязваме в Мелник и Господев дол.

Доразчистването на т. нар. „Затрупана църква“ в Ивановската долина западно от ❖
„Голямата църква“ в местността Писмата и разкриването на медальони със светителски изображения от първия живописен слой в търновската църква „Св. апостоли Петър и Павел“, съпоставени с данни от съвременната им житийна литература, помогнаха да се очертае наличието на второ художествено ателие в столицата Търново[66] и близо до нея, чиято продукция има характерни черти, твърде различни от изброените досега стенописни паметници, като се свързва единствено със споменатата нова тенденция.

От житието на първия търновски патриарх Йоаким (1235–1237?) научихме, че в
началото на своето царуване, т. е. скоро след 1218 г., цар Иван Асен II посетил Йоа-
ким, тогава монах отшелник „над Красен... до Дунава“, т. е. в скалите по река Русен-
ски Лом, и му дал „много злато“, с което монахът наел работници, изсякъл пещера и
създал голям манастир, посветен на архангел Михаил[67]. Като съпоставихме това све- 52
дение със стенописите в „Затрупаната църква“, където като ктитор е изобразен цар
„на всички българи“, поднасящ църквата на архангел Михаил, установихме, че имен-
но „Затрупаната църква“ е създадената от Йоаким с дарението на цар Иван Асен II
църква „Архангел Михаил“ от едноименния голям манастир[68], който според нас е об-
хващал цялата плодородна долина, заобиколена от осеяни с килии скали.

Че църквата (всъщност също параклис) е посветена на архангел Михаил[69], свиде-
телства не само ктиторската композиция, но и „Съборът на архангелите“ върху север-
ната стена, непосредствено пред олтарната преграда, както и „Чудесата на архангел
Михаил“, които са покривали целия таван на наоса, и други сцени с неговото участ- 53
тие: „Старозаветната Троица“ („Гостоприемство Аврамово“), „Сънят на Яков“, „Исто-
рията на Исус Навин“, „Възнесението“, „Ковчегът на Завета, носен към Ерихон“, „Ма-
гарето на Валаам“ и др., както и „Изцеляването на паралитика при Витезда“ и „Явя-
ването на Христос на мироносиците“ в западната част на храма.

В стилово отношение стенописите показват интереса на зографа към чисто живо- 54
писните проблеми: намаляване ролята на линията, успокояване на движения, гънки
и драперии, преливна, мека моделировка, особено на плътта, спокойни закръглени
овали на лицата, пухкави сочни устни и топъл звучен колорит.

От Евтимиевото „Похвално слово за св. Йоан Поливотски“ научаваме, че търнов-
ската църква „Св. апостоли Петър и Павел“ заедно с целия околен манастир е изгра- ❖
дена по поръка на съпругата на цар Иван Асен II, царица Ана-Мария (1221–1237)[70],
която е наредила да пренесат в нея мощите на св. Йоан Поливотски. Медальони с
образи на мъчениците Гурий, Самон и Авив, близки по изпълнение с тези от паракли-
са „Архангел Михаил“, са разкрити през седемдесетте години на нашия век в запад-
ните подкуполни арки на църквата „Св. апостоли Петър и Павел“[71]. Те несъмнено 55
принадлежат към второто стилово направление в живописта на XIII в. Потърсим ли
паралели на стенописите в тази църква и в параклиса „Архангел Михаил“ извън гра-
ниците на страната ни, картината става още по-интересна. Най-близки по стил, осо-
бено с образите в тази търновска църква, се оказват стенописите на църквата „Възне-
сение Христово“ в Милешево (Сърбия), които споменахме като представител на съ-
щата тенденция в балканското изкуство[72]. Приликата е толкова голяма, че беше зада- 56
ден въпросът, дали не се отнася за същия майстор. Църквата в Милешево е изградена
и изписана със средствата на сръбския крал Стефан Владислав (1234–1243). Теодо-
сий [73], биографът на неговия чичо, св. Сава Сръбски, твърди, че Владислав е започ-
нал издигането на храма след 1234 г., т.е. след като заема сръбския престол и се ожен-
ва за дъщерята на цар Иван Асен II. Според биографа именно архиепископ Сава е
довел на Владислав дъщерята на българския владетел от Търново. Приликата между
стенописите на църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ и Милешево, както и право-
писът на най-старите надписи към милешевските стенописи[74] ни дават основание да 57
предположим, че българският владетел е препоръчал на сръбския архиерей зографи-
те, изписали поне две църкви по негова и на жена му поръка. Втора възможност за
подобен обмен е налице след 1236 г., когато самият крал Владислав посещава Търно-
во, за да прибере тленните останки на своя чичо Сава.

Близки по стил стенописи, датирани около 1225–1230 г., се намират и в Солун. 58 Това са изображенията на св. Четиридесет Севастийски мъченици в южния кораб на църквата „Ахиропиитос“[75] (днес „Св. Параскева“). Ако отново се обърнем към историята, ще видим, че след победата си над деспот Теодор Комнин-Ангел при Клокотница 59 цар Иван Асен II утвърждава в Солун властта на друг свой зет – Мануил-Ангел и посещава и обдарява редица светогорски манастири[76]. Дали при своето минаване през Солун той е обдарил и там някои храмове, или, което е по-вероятно, харесал изображенията на своите покровители в Клокотнишката битка – Четиридесетте Севастийски мъченици, е поканил в двора си зографите, които са ги изписали, не бихме могли да установим. Солунски зографи биха могли да бъдат поканени още от Йоаким, който на връщане от Атон, където е постриган за монах, ще е минал през Солун. Трябва още веднъж да изтъкнем българските надписи в ивановската църква „Архангел Михаил“ и в търновската „Св. апостоли Петър и Павел“, както и наличието на „ъ“, който характеризира източнобългарския правопис в най-старите милешевски надписи.

❖ От мозайките на църква № 5 на хълма Трапезица в Търново днес на място не е останало нищо. Фрагменти се намират в Народния археологически музей, София. За щастие те са публикувани в 1924 г. от К. Миятев[77], който подробно се спира на техните стилови белези. Той отбелязва богатата цветова палитра на мозайките, включваща по няколко нюанса за всеки цвят, която обхваща общо около 35 различни тона. Мозайките са имали златен фон. Твърде малките по размер фрагменти и тук не са дали възможност да бъде разгледана тяхната декоративна система или иконографията им. Не е било възможно и изследването на общите форми, рисунъка, драпировката и моделировката на дрехи и фигури. Миятев отбелязва, че при едрите петна изпълнението е било по-грубо, но затова пък при главите и лицата то е почти съвършено. В статията е репродуцирано черно-бяло изображение от тези мозайки, на което Миятев описва цветовете: тъмнолилав контур за косата, кафяв – за овала на лицето, тъмночервена смалта – за очертанията на очите и носа, докато другите черти са набелязани с мека, следваща контура маслиненозелена линия. Плътта е бледожълтеникава или бледорозова. Моделировката е осъществена чрез меки преходи. Сенките са в зелено, с много оттенъци (Миятев отбелязва 7 – 8 полутона при зелените мозаични кубчета). Той дава подробно и състава на отделните камъчета: смалта, глина, мрамор, шифер, креда, варовик, като естествените цветове на различните камъни обогатяват цветовата палитра. Тази палитра включва синьо – ултрамарин и пруско синьо, кафяво, пурпурнолилаво, виненокафеникаво, тъмнокораловочервено, бледорозово и бледожълто, маслиненозелено, две черни – блестящо и матово, сиво-черно за контурите и две керемиденочервени. Той констатира наличието на съпоставки на допълнителни тонове и неочаквани ефектни хармонии – синьо с охра или златно, керемиденочервено и златно, черно и керемиденочервено или тъмнолилаво, черно и бяло, кафяво и матово бяло, или, както казва Миятев, „неспокоен колорит с ефектна пъстрота“. Тази богата палитра и меката, изискана и постепенна моделировка на плътта му дават основание да датира паметника от първата половина на XIII в., от времето на Асеневци. Ако съдим по моделировката и по богатата цветова палитра на мозайките, това е бил един от най-красивите и изящни паметници на „живописното“ течение в нашата стенна живопис от XIII в.

В доклада си на тема „Преславските традиции в културата на столичния град Велико Търново“, изнесен през 1993 г. на Великопреславския научен събор по случай хилядагодишнината на Преслав като столица, ст. н. с. Й. Алексиев отбелязва, че последните археологически разкопки на Царевец разкриват в няколко църкви, строени в първите години на Второто българско царство (края на XII – началото на XIII в.), останки от стенна мозайка, разрушена около края на XIII в. и заменена през XIV в. със стенна живопис.

За съжаление всичките паметници от това „живописно“ течение у нас са запазени твърде фрагментарно и следите му в нашата живопис се губят, което не ни позволява да го проследим в неговото развитие, нито да се спрем по-подробно на иконографията и на декоративната система на неговите представители.

Несъмнено е обаче наличието на художествено ателие при двора на българския владетел, което (може би като реакция срещу къснокомниновските художествени похвати) отразява най-новите тенденции в изкуството на века и чиито творби имат близки паралели в съседните балкански страни. Едно течение в средновековното изкуство на Балканите, което внася своя дял за оформянето през втората половина на века на качествено новия стил, наречен на византийската династия на Палеолозите, който ще залее цяла Югоизточна Европа[78].

Фактът, че цар Иван Асен II и съпругата му Ана са ктитори на паметници и от двете разгледани от нас течения в българската стенна живопис на XIII в., не ни дава правото да определим като придворно само едно от тях, да ги разграничим с оглед на социалната поръчка. Но докато първото, свързано с комниновските художествени похвати, е израз предимно на тенденцията, изтъкваща традициите, то второто, носещо новите за века художествени търсения, отразява стремежа за съперничество с Византия, реализиран твърде успешно през разглеждания период. Напълно естествено е „най-могъщият император на Балканите“ през XIII в. да не се задоволява с едни и същи по стил художествени произведения в паметниците, съградени и изписани по негова и на близките му поръчка. Както е редно за един висококултурен царски двор, при него ще са били канени и ще са работили едновременно майстори живописци, чието изкуство отразява различни художествени насоки. Това е още едно свидетелство за богатството и многообразието на художествения живот в българската столица през онази епоха.

При наличието на тези нови паметници обединените от А. Грабар в понятието „Търновска живописна школа“ стенописи могат да бъдат определени като „една от търновските школи“, или по-точно, едно от търновските художествени ателиета, и то това, което от чисто формална гледна точка все още следва комниновската живописна традиция. Именно в иконографията на тази група паметници се намират множеството белези, които свидетелстват за съзнателното черпене от традициите на Първата българска държава и от местното художествено наследство. Отбелязахме, че и в паметниците на това столично ателие съществува вътрешно развитие, съзвучно на цялостните тенденции в живописта на XIII в. Че и вътре в рамките на Комниновския стил може да бъде проследено едно омекотяване на линии и форми, постепенно засилване на пластичните търсения и същевременно едно дълбоко вътрешно обновяване по пътя на разнообразяването на психическата характеристика и интерес към силните и сложни човешки чувства. С тези си черти споменатото ателие е не по-малко съвременно от другото, чиито усилия се съсредоточават върху пластичните проблеми. В творбите на първото ателие, представител на което са например стенописите в църквата „Св. Четиридесет мъченици“, е налице и интересът към жизнения детайл и разнообразието в неговото предаване, който е също един от новите за века белези. Всичко това показва, че майсторите зографи, работили в българската столица и свързаните с нея манастири, независимо от традицията, заложена в тяхната подготовка, и общата консервативност на църковната живопис, са откликвали на новото с учудваща за времето си бързина и осведоменост, че са следили „модата“ в живописта и са се стремили да бъдат в крак с най-свежите веяния на епохата.

Най-много са паметниците на архитектурата, свързани с името на цар Иван Асен II. Съпоставени с казаното досега, те свидетелстват за това, че именно царуването на Иван Асен може да бъде определено като „втори златен век на българското изкуство“, а бихме добавили – и култура. Това се доказва и от широтата на културната политика на този високоинтелигентен владетел. За съжаление запазените в сравнително добро състояние художествени паметници от онова време, особено ръкописите, не са много. Нека си спомним, че според житието на Зографските мъченици през 1275 г. при нападение на латините над манастира Зограф са изгорени и разграбени 193 книги от царете Симеон, Петър и Иван Асен[79].

*

В малки провинциални църкви можем да намерим отгласи от дейността на традиционното късноkомниновско течение в нашата живопис. Такъв е скитът параклис ❖ „Св. Никола“, наричан „Глигора“, на левия бряг на р. Искър близо до Карлуково[80]. Еднокорабната двуетажна църквица, строена някъде на границата между XIII и XIV в., днес е почти разрушена. Откритите неотдавна фрагменти от първи живописен слой са свалени от стените и се намират в депата на музея в град Ловеч[81]. Това са : „Раждането на св. Никола“ – от южната стена на наоса, фрагменти от изображенията на двама монаси и колоната на стълпник от външната южна стена и три вотивни изображения върху подпорната стена, ограждаща открита галерия в двора на църквата – образите на две малки болярки и игумена Даниил (с надпис)[82], св. Никола и 60 свещ, до която надписът споменава някой си (д)обросл(ав). Елементите от архитектурния пейзаж, композицията, овалът на лицата и моделировката на плътта датират „Раждането на св. Никола“ към края на XIII в. От същото време или началото на XIV в. 61

са вероятно и изображенията върху оградната стена. Костюмите и стемата на болярките намират паралели в паметници, а и в археологически находки от XIII–XIV в.[83] Съвременни или малко по-късни са изображенията върху външната южна стена.

Още по-малко свидетелства от тази епоха имаме за развитието на „антикласичната“ тенденция в средновековната живопис по нашите земи. След фрагментите от първия слой стенописи в Земенския манастир единственият стенописен паметник преди XIV в., който може да бъде причислен към тази тенденция, са разкритите преди около две десетилетия от художник-реставратора Драгомир Пешев стенописи в църквата
❖ „Св. Димитър“ в с. Паталеница, Пазарджишко[84], източно от средновековната крепост Баткун. В църквата е бил намерен надгробен камък с името на Григорий Куркуа, протоспатарий и дук на Филипопол, и датата 1091 г.[85]

От разчистените досега стенописи за отбелязване са насрещно изобразените църковни отци в абсидата и апостолите от „Възнесението“ в свода на бемата. „Слизането в ада“ е било високо на изток, в напречния северен свод на наоса и под него –
62 фрагменти от друга сцена, вероятно „Жените мироносици на гроба“; „Възкресението на Лазар“ е в южния склон на свода в протезиса и срещу него Христос в елипсовидно сияние, носено от два ангела – това според нас е „Видението на пророк Авакум“[86]. Под „Видението“ личат главата на Христос и надписът от изцелението на прегърбената жена – едно от чудесата на Христос[87]. Два дякона и светци монаси са изписани в
63 проходите между олтарните членения: св. Теодосий Общежител, св. Антоний, епископи en face – по източните стени на протезиса и диаконика, мъченици с богато украсени мантии – по страничните стени и жени светици – във втория регистър и т. н.

Върху северния склон на свода в диаконика се разкрива старозаветната сцена „Тримата юдейски юноши в горящата пещ“, а срещу тях вероятно е било „Въведение Богородично“. Пред олтара върху северния стълб от запад е изписана „Богородица Застъпница“, а патронът на църквата св. Димитър е върху южния стълб също от запад[88]. Св. Ахилий Лариски и св. Никола са изобразени един срещу друг върху същите
64 стълбове в бемата, св. Георги на бял кон – в първия регистър на южната стена в западната ѝ част, а над него в бюст – св. Евстратий. Още двама военни светци са били нарисувани върху източните страни на западните подкуполни стълбове.

Стенописите значително се отличават по стил от разглежданите досега две групи.
65 Дебела червено-кафява линия огражда широките, закръглени бузести лица с малка брадичка. Втора къса линия под брадата образува „гривничка“ на врата. Малко поизтънена, линията очертава големите широко отворени очи със сливаща се с едрия ирис зеница, клепача над тях и сянката под долния клепач. Носът с леко завит месест връх е очертан с две линии отстрани, свързани с ниските, леко извити към края си вежди. Челата са ниски, тъмните коси – гъсти и подредени във венец от едри букли около челото. Мека, топла леко изсветлена охра служи за среден тон на плътта. Върху нея обемите са белязани леко с прозрачнозелени сенки (понякога от другата страна на лицата им съответстват леки кафяви сенки), а белите светлини са полупрозрачни и леко изтъняват към края си. Черен контур огражда дрехите и бележи най-дълбоките гънки по тях. Дрехите са моделирани с три степени на изсветляване на основния тон, а̀ гънките са групирани най-често в неголеми, почти успоредни снопове или се срещат V-образно под остър ъгъл. Формите на телата се губят под тяхната твърдост и странен ритъм. Понякога гънките и светлините се спускат зигзагообразно начупени надолу, също без особена логика в тяхното подреждане. Колоритът включва освен зеленото и керемиденорозовото с няколко степени на изсветляване, също така и синьо, но и особените съчетания на охра с виненокафеникави сенки и черен контур, съпоставена с тъмнокафяво с червени светлини[89] или сиво-зелено, положено върху охрова подложка и с тънки охрови светлини. Друго характерно за паметника съчетание е това между розово, виненочервено и охра – една чисто източна хармония, която заедно с богатата украса по мантиите на мъчениците е в съответствие с останалите белези на паметника. Вдлъбнатите към очите лица на двама беловласи апостоли от „Възнесението“ и някои от гънките на дрехите напомнят западноевропейски паметници, но това са предимно къснoромански стенописи от Испания[90], където източните
66 влияния са особено силни. Изброените по-горе стилови белези на стенописите определят без съмнение мястото им сред паметниците на „антикласичната“ тенденция в живописта на европейския Югоизток, към която принадлежат стенописите в църквата „Св. Лука“ във Фокида и първият слой от Земенската църква.

Атанас Божков, пръв публикувал разкритията на Д. Пешев, датира стенописите от края на XII в.[91] Но в желанието да определим тяхното точно място във времето намерихме многобройни паралели сред паметници от първата половина на XIII в.[92] Много

близки черти притежават стенописите от цяла група църкви в Атика недалече от Ати-
на[93]: двукорабната пещерна църква в Пентели, „Св. Петър“ и „Св. Георги“ в Каливия
Кувара, „Св. Богородица“ в Меренда и дори един паметник в Гераки, Пелопонес –
църквата „Св. Созонт“. Цялата група паметници е създадена от гръцки майстори по 67
времето, когато тези земи са в ръцете на кръстоносците. Те притежават плътния твърд
контур, широко отворените очи, едро стилизираните гънки и черти на лицата, бога-
тата източна поначало украса на дрехи и аксесоари и едни много характерни кичур-
чета по косите на беловласите светци[94]. Ателиетата у нас и в Атика са различни, но 68
общата тенденция е една и съща. Два от гръцките паметници са датирани чрез пос-
мъртния портрет на атинския митрополит Михаил Хониат във втората четвърт на 69
XIII в., като единият има и дата 1233–1234 г. От първото десетилетие на века са спо-
ред специалистите стенописите в Гераки, където се среща и „куфическият“ орнамент
върху някои тъкани[95] (вж. навоите на слугата от „Възкресението на Лазар“ и щита на
един от военните светци в Паталеница). Съчетанието на стилови белези отвежда и
към паметници от същото време в Кападокия[96]. Че стенописите в Паталеница са от
XIII в., свидетелства явното влияние от втората живописна тенденция в изкуството
на века, например в меката моделировка на лицата или сочните устни на светците[97].
Гръцките надписи в Паталеница, макар и с много грешки, са изключение за памет-
ниците от XIII в. по нашите земи. Това ни напомня, че през XIII в. от 1208 г. до 1230 г.
Баткун е в ръцете на латините, по-точно във владенията на деспот Алекси Слав, пле-
менник на първите Асеневци, но зет и васал на цариградския латински император[98].
Дали не трябва да обясним с този факт стенописите в Паталеница, техните гръцки
надписи и стиловите им особености, които ги отличават от паметниците, свързани с
българската столица?

От последните четиридесет години на XIII в. до нас не е достигнал друг достатъчно
добре запазен паметник на стенната живопис. Единствено в църква № 14 на Трапези- ❖
ца меките, моделирани с полупрозрачни нюанси на зелено и червено гънки на дрехи-
те на запазените фигури позволяват да датираме стенописните фрагменти от прехо-
да между XIII и XIV в.[99]

Сред известните досега български ръкописи, създадени през XIII в., за съжаление само един-единствен – „Евангелието на поп Добрейшо“ от първата половина на века (вероятно 1221 г., НБКМ, № 17) – е илюстриран, и то с миниатюри, представящи евангелистите[100]. Запазени са само две от тях. Писано вероятно в западните области, евангелието е пример за антикласичната тенденция в средновековната живопис, като изпълнението е доста графично и елементарно и напомня ранните стенописи от тази тенденция в Костур, в Кападокия и ранните коптски ръкописи[101], особено с висящите кандила и гроздове (л. 18об.) или акротерите и твърдите листа около рамката на заставката (л. 121). Към същата тенденция можем да отнесем яркия колорит с превес на червено, жълто, зелено и синьо, както и наивните обозначителни надписи. Орнаментът от плетеничните рамки на заставките и тератологичните инициали отразяват посъвременни тенденции, в които все още могат да бъдат проследени основните елементи от структурата на животинското тяло, т. е. един сравнително ранен етап от развитието на тератологията.

Неособено изящни, но работени по по-живописен образец са двете миниатюри на евангелистите Марко и Лука в Евангелие № 22 в НБКМ – София, датирано около края на XIII или началото на XIV в.[102] Неумелото изпълнение – едрите глави с тежки черти на лицата, широките къси носове и дебелият контур – не може да прикрие факта, че образецът на миниатюрите е бил от значително по-добро качество, което личи и по фланкираната от две високи къщи-кули стена на фона, завесите над тях, украсата по архитектурните съоръжения и по табуретките, на които седят евангелистите. Пòвитът от заставките, бял на червен фон, има паралели както в други ръкописи, така и в стенописи от епохата[103]. Неговата форма и архитектурният декор на миниатюрите ни дават основание да ги отнесем по-скòро към първата четвърт на XIV в.

*

Въпреки продължителния мир през царуването на Теодор Светослав (1300–1321) паметниците на българската живопис от първите двадесет години на XIV в., запазени по нашите земи, са също малко на брой. Повече стенописи са съхранени от времето на цар Иван-Александър (1331–1371). Цялостното им проучване и групиране е значително затруднено от факта, че голяма част от тях нямат връзка помежду си, че

понякога всеки един е представител на отделно течение или художествено ателие[104].
В самата столица Търново с изключение на едно лице, намерено в разкопки при църква
№ 12 на Царевец[105], и фрагменти в църквите по Трапезица няма запазен цялостен
стенописен паметник от онова време. Вероятно към този период могат да се отнесат
❖ и стенописните фрагменти от църква № 6 на Трапезица[106], но тяхното състояние
не ни позволява да бъдем категорични. За щастие през средните векове връзките със
съседните балкански страни са били значително улеснени, особено за пътуващите
майстори зографи, които са били канени от местните феодали или владетели в различни
страни. Сведенията за пътуващи майстори от тази епоха са многобройни. Това
ни помага да се ориентираме в общата картина на изкуството през XIV в., като се
опрем на близки, понякога съвсем сходни художествени явления у нас и в паметниците
на днешна Македония, Сърбия, Гърция и Епир, включително и Егейските острови.

Като отглас на изкуството от течението, създало стенописите в „Св. Четиридесет
мъченици“ в Търново и в Бояна, след скита „Св. Никола“ при Карлуково бихме посочили
❖ малката църква „Св. Богородица“ в с. Долна Каменица[107] северно от Ниш, в
днешна Сърбия. През XIV в., до самото падане под турска власт, тези земи са влизали
в границите на Видинското деспотство, по-късно царство, наследствените владения
на Шишмановци[108]. Малката църква, посветена на Богородица, има плана на свободния
кръст подобно на старата Боянска църква, но и двуетажен притвор, увенчан с две
четириъгълни кули, чиято вътрешност има също стенописи. Както показват изображенията
70 на „деспот Михаил, син на цар Михаил“ и жена му в притвора, църквата е
71 изписана между 1323 и 1330 г., при царуването на Михаил Шишман. Ктитор на стенописите
е по-дребен феодал, изобразен заедно със своите близки на два пъти в църквата
72 (общо 11 ктиторски портрета). Стенописите показват редица провинциални
черти, но някои от изображенията, например Богородица от абсидата, св. Димитър и
73 др., са изпълнени с много тънко психологическо чувство и художествена мяра. Меко-
тата и финесът, познати от Бояна, тук се преплитат с по-твърдото и условно предаване
на форма и обем, характерно за живописта на някои църкви от западните балкански
области, като „Св. Никола“ в Прилеп (1298), „Св. Никола“ в Манастир (1271), „Св.
Ахил“ в Арилье (1296), „Богородица Левишка“ в Призрен (1307) и др.[109] Че църквата в
Долна Каменица датира от XIV в., показва самото разпределение на сцените: в сводовете
са изписани Големите църковни празници, а сцените от „Страстната седмица“,
„Свалянето от кръста“ и „Оплакването“ са разположени по стените на църквата. Характерното
за Бояна смесване на комниновска и стара източна иконография, както и
старите комниновски стилови похвати, смекчени от новите търсения, тук се преплитат
с редица влияния от споменатите западнобалкански паметници. Освен детайли в
74 разпределението на сцените има и цели изображения, близки до тези в Прилеп, Призрен
и др. В иконографско отношение заслужава отбелязване схемата на „Тайната
вечеря“, известна от пармското византийско евангелие Palat. No 5 от XII в., която е
същата в „Св. Никола“ в Прилеп, „Св. Никита“ до Скопие, „Църквата“ при Иваново[110].
Както в Костур и Търново, в „Успение Богородично“ всички апостоли са до краката
на мъртвата, докато до главата ѝ са застанали група ангели[111]. Църковните отци от
„Мелизмоса“ са без свитъци в ръце, както в църквата „Богородица Левишка“, необикновено
75 драматичното „Оплакване на Христос“ е развито в съгласие с местната традиция;
„Рождеството“ е отделено от „Благовещението на овчарите“; военните светци Теодор
Тирон, Теодор Стратилат и Димитър са изобразени на коне в притвора и др. В
долния притвор се разгъва Богородичен житиен цикъл, много близък до същия в църквата
76 „Св. Богородица Перивлепта“ („Св. Климент“) в Охрид, 1295 г.[112] В горния етаж
на притвора са изписани житията на св. Петка (Параскева)[113] и св. Никола[114]. Част от
надписите към стенописите са на гръцки, но с много правописни грешки, а останалите,
писани от същата ръка до изображенията на св. Неделя, Дамян, Богородица Скопослушителница
и др., както и ктиторските надписи – на правилен български език.

В публикациите на двама сръбски колеги се разглежда още една църква от тези
земи, свързана с българската история[115]. Нейните ранни стенописи са разкрити от
❖ реставратори през 70-те години на нашия век. Това е църквата „Св. Никола“ („Св.
Петка“) при с. Станичене, между градовете Пирот и Бела Паланка, на левия бряг на
река Нишава. Малката гробнична църква е еднокорабна, покрита с надлъжен полуцилиндричен
свод. Ктиторски надпис над входната врата отбелязва, че живописта е
създадена през 1331–1332 г., по времето на българския цар Иван-Александър (наречен
тук Иван Асен), и господин бѣ... Сръбските колеги и Ст. Смядовски приемат, че
става дума за брата на цар Михаил Шишман Белаур, владетел по това време на Видинската
област[116]. При разкопките около църквата в съседно параклисче е разкрит

зидан засводен гроб, в който са останали фрагменти от богато украсени дрехи, златошити панделки с двуглави орли и името на Иван-Александър, „цар на българи и гърци“. Този факт, както и двуглавите орли по дрехите на ктитора Константин и неговата съпруга, изобразени на северната стена на храма, свидетелстват за реални връзки на дарителите с българската царска фамилия.В западната част на църквата са запазени цели десет ктиторски портрета, подобно на църквата в Долна Каменица[117], но тук част от изписаните са били вече покойници.

Живописта вътре в храма е разпределена в три регистъра и показва някои рядко срещани особености в декоративната система и иконографията. Така изобразените в абсидната конха Богородица с детето Исус са фланкирани не от ангели, а от патрона на църквата св. Никола и от св. Кирил Философ, който тук е безсъмнено славянският просветител Константин-Кирил, тъй като неговият александрийски съименник е изписан под него, в първия регистър на абсидата. В протезисната ниша се намира „Христос в гроба“ („Пиета“). За отбелязване са също белите фонове зад изображенията на дякони в олтарната част и червените – в сцените „Благовещение“, „Сретение“ и „Моление в Гетсиманската градина“. Останалите фонове са дву- или трицветни. Богородица от „Възнесението“ е представена с двете длани пред гърдите, обърнати към зрителя. Трябва да отбележим и овчаря свирач в „Рождеството“, както и сложната архитектура в „Благовещението“. Тук сцените, илюстриращи страданията на Христос, заемат средния регистър, макар и в отделни композиции, а Големите празници са вече в третия, което е характерно за изкуството от прехода между XIII и XIV в. Върху източната стена на притвора са запазени портретът на св. Никола и няколко сцени от неговото житие. Както показват няколко фрагмента, там, но от друга ръка, е бил изписан и „Страшният съд“. Публикувалите паметника сръбски специалисти са единодушни, че малката църква е изписана от няколко ръце: един, най-опитният майстор, е рисувал долните два регистъра на наоса – фигурите в цял ръст и сцените от „Страстната седмица“, втори – сцените от третия регистър, т. е. Големите църковни празници, докато най-слабият е работил в олтарната част на църквата.

Нашите сръбски колеги говорят за близост на стенописите с паметници от Западна България и Източна Сърбия, като Земен, Псача, Долна Каменица и Йошаница, и особено с църквата „Св. Петър“ в Беренде[118]. Представените в двете публикации фотографии с твърде малък формат не ни позволяват да изследваме стила на стенописите. Бихме отбелязали само известна графичност в трактовката на дрехите от „Оплакването“ и общи иконографски елементи – скърбящите жени и кръста в същата сцена – с многолюдната композиция в Долна Каменица[119]. На църковните отци в абсидата на същия паметник напомнят стойките и дрехите, особено пискюлите в долния край на омофорите при църковните отци в Станичене. Близка е и коафюрата на ктиторките болярки в двата паметника, както и иконографията на сцените от житието на св. Никола. Наличието на голям ер и носовки в надписите потвърждават българската принадлежност на паметника.

Друг паметник, който позволява сравнение със стенописите на църквата в Станичене, е първият живописен слой на църквата „Св. Никола Болнички“ в Охрид, създаден през периода 1330 – 1340 г.[120]

Към стари паметници от нашите земи с определено източни, по-точно малоазийски иконографски и стилови белези, отвеждат особеностите на стенописите от втория живописен слой в църквата „Св. Йоан Богослов“ на Земенския манастир [121]. Интересно е да се отбележи, че както в неотдавна разчистения първи слой, датиращ от XI в., и във втория са налице сцени от житието на Богородица в сводовете на междурамията и допоясни образи на светци във втория регистър. Това само по себе си вече доказва връзки на втората земенска живопис с по-старите местни традиции. Доскоро бяха познати само стенописите от този втори слой и като несравнено по-цялостно запазени и специфични по стил именно те и досега са известни като Земенски стенописи, а самата църква – като Земенската църква.

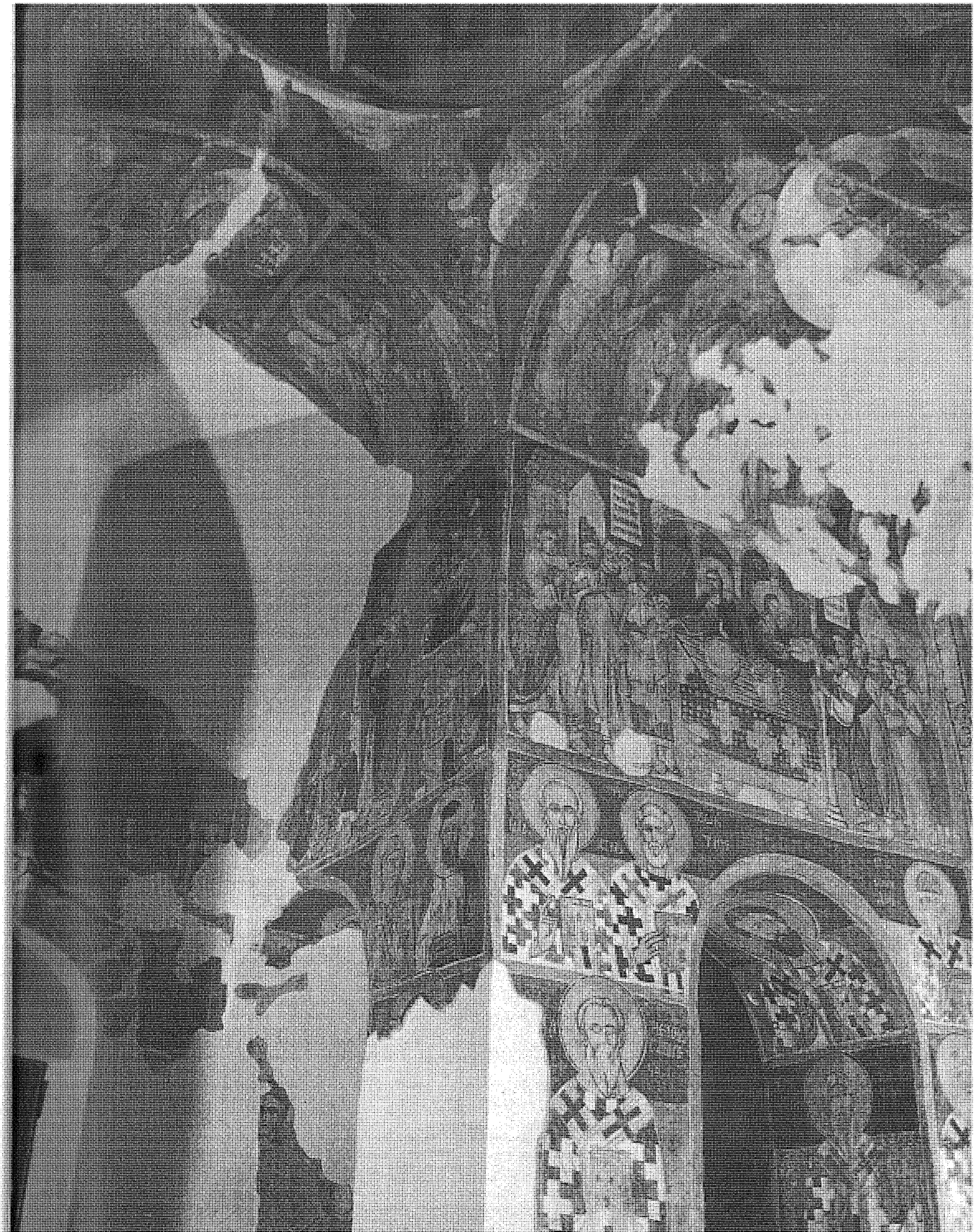
В надписа над ктиторските портрети е споменат деспот Деян, когото мнозина специалисти идентифицират с едноименния кумановски севастократор от средата на XIV в. и датират стенописите след 1355 г. След подробно изследване на паметника и на най-близките възможни паралели за неговата живопис стигнахме до заключението, подсказано и от една бележка на К. Иречек, че стенописите от втория слой в Земенската църква са създадени около третото десетилетие на XIV в., а техен ктитор е изобразеният в църквата с жена си Доя и двете си деца по-дребен феодал. (К. Иречек предполага, че и споменатият в надписа Деян е български болярин от по-ранно време.)[122]

От гледна точка на стила Земенските стенописи не могат да бъдат причислени към официалните течения в нашата средновековна живопис[123]. Първото, което се налага 77 на зрителя, е впечатлението от плоскостна, декоративна живопис. Линията, плътна и 78 твърда, права или леко извита, огражда с категоричен контур фигурите. Моделировката на плътта е лека и условна, при предметите и дрехите преобладава локалният тон, а изсветляванията и сенките са в същата тоналност, с една-две степени разлика. Колоритът е изграден от минерални, пастелни багри – керемиденочервена и оранжево-жълта охра, виненокафяво, пурпурнолилаво, минерална зелена за „земята“, маслиненозелена и бледоохрова за пейзажа, две сини – тъмна за небето на фона и малко 79 по-светла – за химатия на Христос. Плътната линия огражда едрите петна от един тон и прави леката моделировка още по-незабележима, а лицата – бледи и плоски. Странно е обаче, че широките и плоски лица и декоративно изградените на фона на условен пейзаж фигури носят свой вътрешен живот. Особено живи и убедителни са изображенията от долните два регистъра, с естествени пропорции, здраво и солидно застанали и вперили спокойно-замислен поглед в зрителя: Иван Рилски, апостол 80 Павел, Мелхиседек или Четиридесетте Севастийски мъченици от втория регистър. Без да притежава сложната нюансировка на боянските образи, техният израз е чист, ясен и спокоен. Редуването на тези спокойно застанали образи с едрите петна и линии създава особен ритъм в композициите, характерен за Земенските стенописи. Източните поначало графичност, колорит, ритмика и декоративност на стенописите определят и тяхното място в развитието на средновековното изкуство.

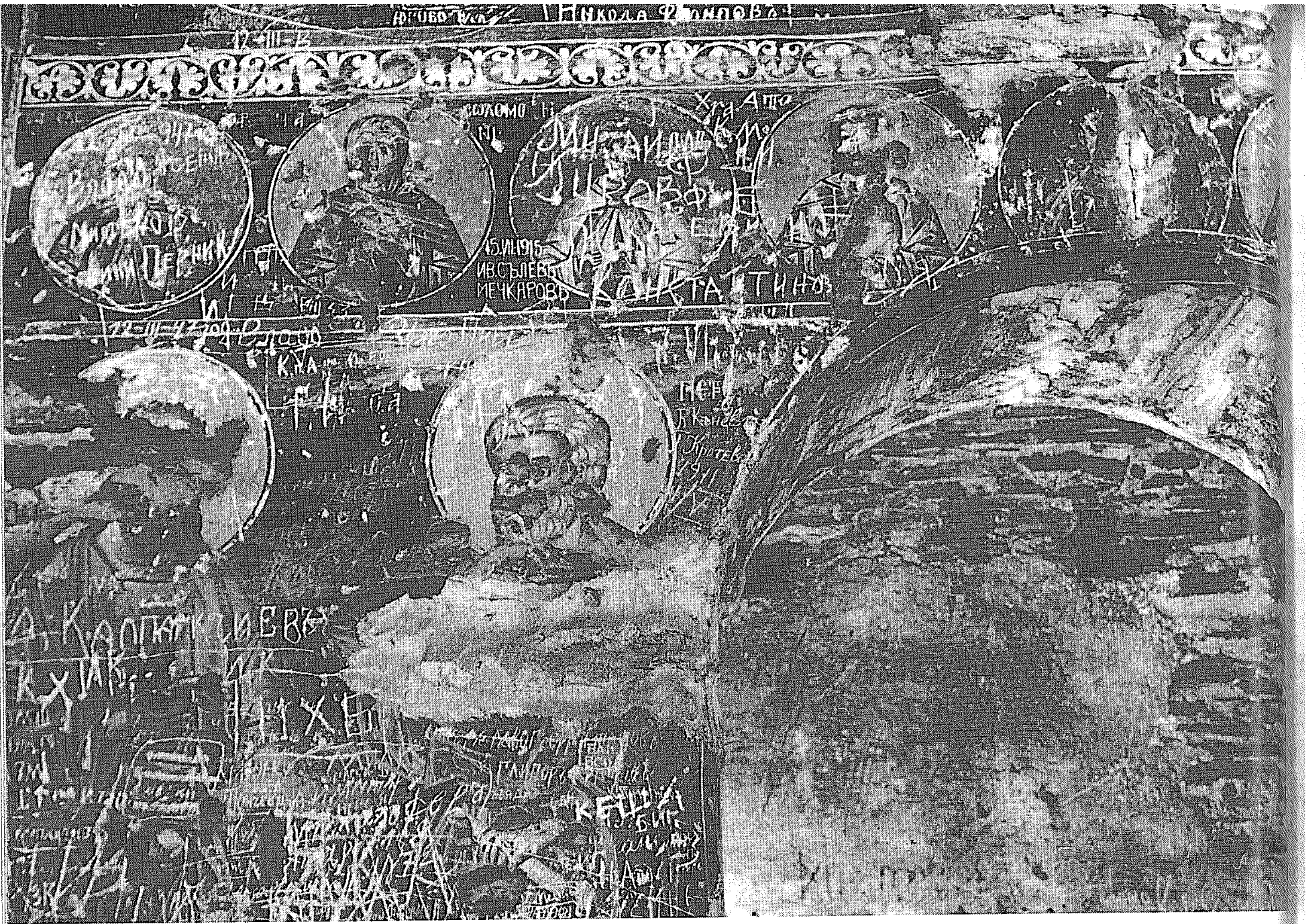
Иконографията на Земенските стенописи също има връзки както с местната традиция и някои западнобалкански паметници, така и със старите източни провинции на Византийската империя – Палестина, Сирия и повлияните от тях най-ранни стенописи в кападокийските пещерни църкви[124]. Тези връзки са налице и при самия 81 подбор на теми и сюжети и тяхното разпределение по църковните стени. В Земен Големите църковни празници с намалени размери заемат сводовете на църковната сграда. Под тях в широк непрекъснат пояс се разгъват събитията от „Страстната седмица“, получили нов смисъл в изкуството от края на XIII и XIV в. Следва фриз от допо- 82 ясни изображения на светите Четиридесет Севастийски мъченици, които по своята фронталност, самия отрез на фигурите и облеклото си напомнят твърде много образите на същите мъченици в подобен фриз от X в. в Кападокия[125]. Налице е антикласичната тенденция в средновековната живопис [126]. Тук пътят на традицията може да се проследи в паметници като „Св. Никола“ в Манастир (Битолско), „Св. Йоан Канео“ в Охрид и др.[127] Долният регистър с изображенията на прави светци представя най-почитаните светители на източноправославната църква и предлага най-малко отклонения от обичайната църковна украса предимно от чисто иконографски характер.

Земенският майстор съвсем не е самоук и това личи най-добре в подбора и добре овладяната символика на сцени и изображения. Той работи в духа на старата местна традиция, запазила се в отдалечените от столиците на балканските държави области, която лежи в основата и на стенописите от първия слой в същата църква, в църквите „Св. Димитър“ в с. Патprogramаленица, „Св. Никола“ в Манастир, „Св. Йоан Канео“ в Охрид и „Св. Никола“ в Прилеп, повечето от втората половина на XIII в. Тази традиция явно е свързана с антикласичната тенденция в източнохристиянската живопис, чиито паметници се намират предимно по периферията на византийската културна сфера от Кападокия, през Егейските острови, гръцкото крайбрежие и Епир чак до Южна Италия[128].

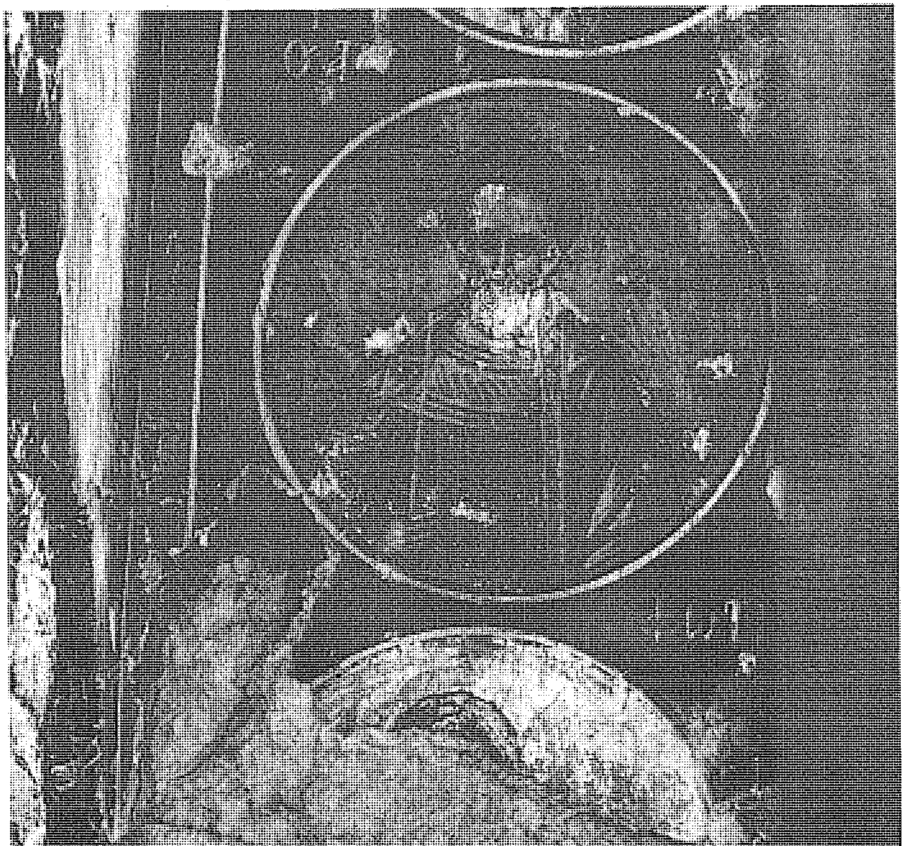
83 Струва ни се обаче, че в правилните пропорции на фигурите, в закръглените овали (на което е обърнал внимание още А. Грабар), а и в иконографските особености на сцените от „Страстната седмица“ в Земенската църква можем да видим далечен отклик и от класицизиращите тенденции в изкуството на XIII в. и техните по-ранни образци. Особено интересна от тази гледна точка е приликата на Земенските стенописи с част от сцените, изобразяващи „Страшния съд“ във външния притвор на църквата „Възнесение Христово“ в Милешево (Сърбия), създадени около 60-те години на XIII в.[129], които съзнателно имитират по-ранната милешевска живопис. Това е свидетелство, че антикласичните тенденции в някои провинциални паметници от западната част на Балканския полуостров, особено явни в трактовката на пейзажа и моделировката, се влияят и от официалната, в случая класицизиращата живописна тенденция. (Същото е налице и в стенописите на църквата „Св. Димитър“ в Патаденица.) Така се получава тази специфична, „периферна“ живопис, която в XIV в. по свой начин отразява и някои от характерните за Палеологовския стил промени. Може би е редно да говорим за „периферно-провинциален вариант“ на официалната живопис,



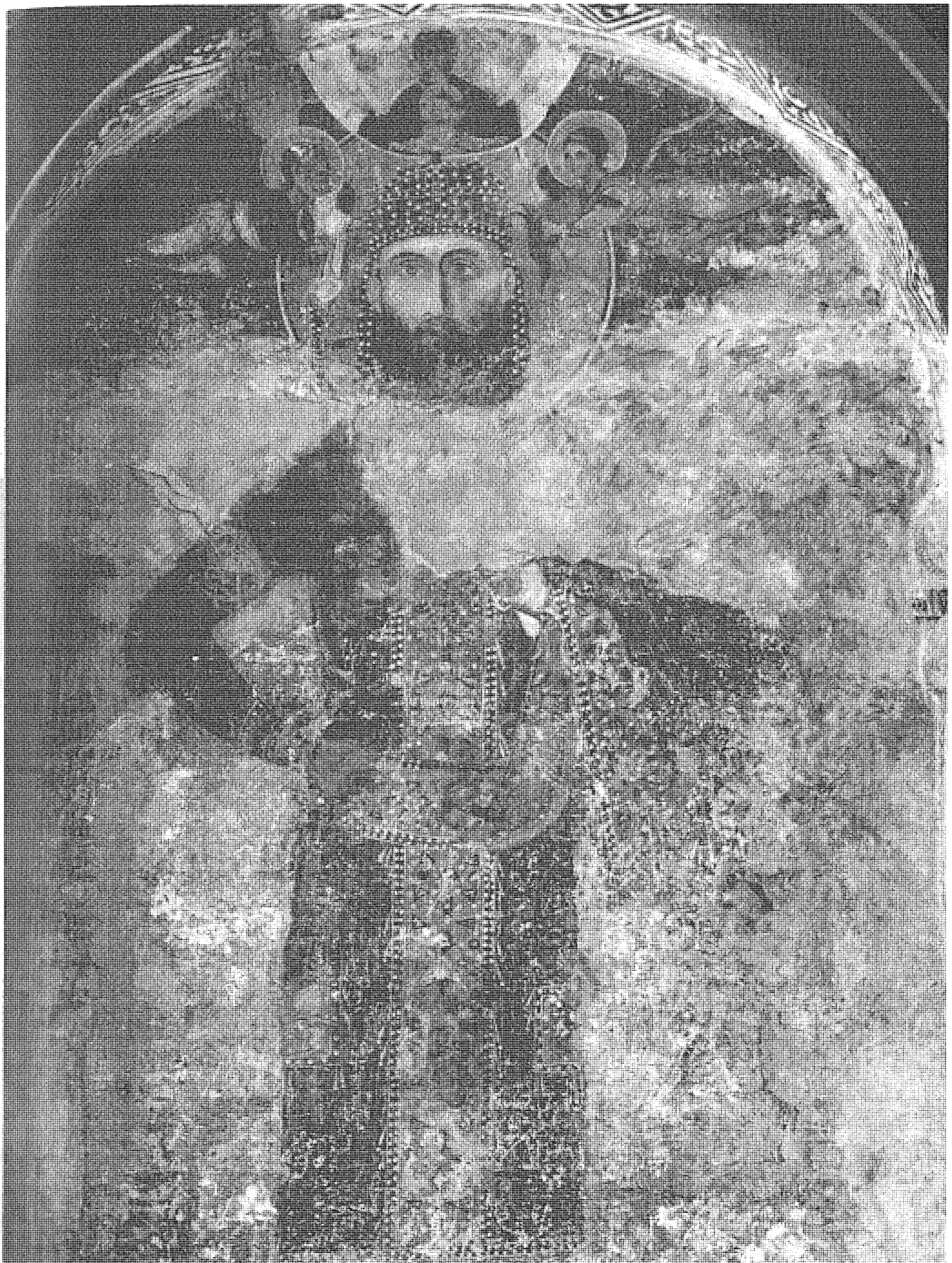
82. Земенска църква.
Интериор, поглед към
североизток


15.VII.1915
ИВ.СЪЛЕВЪ
МЕЧКАРОВЪ

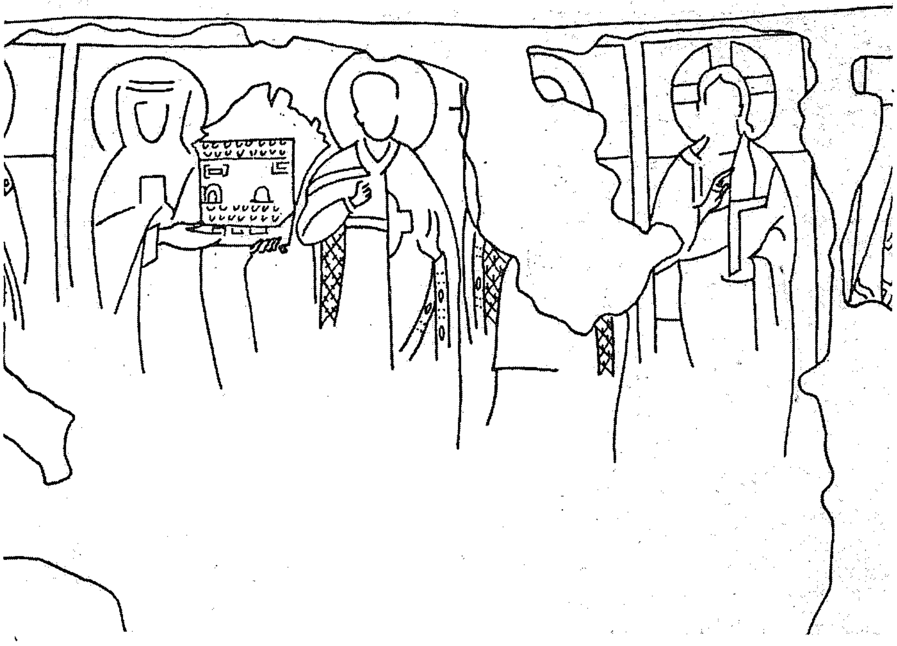
▲ 88. Западна стена на наоса в църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост. XIV в.



89. Св. Аникита. Медальон от църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост

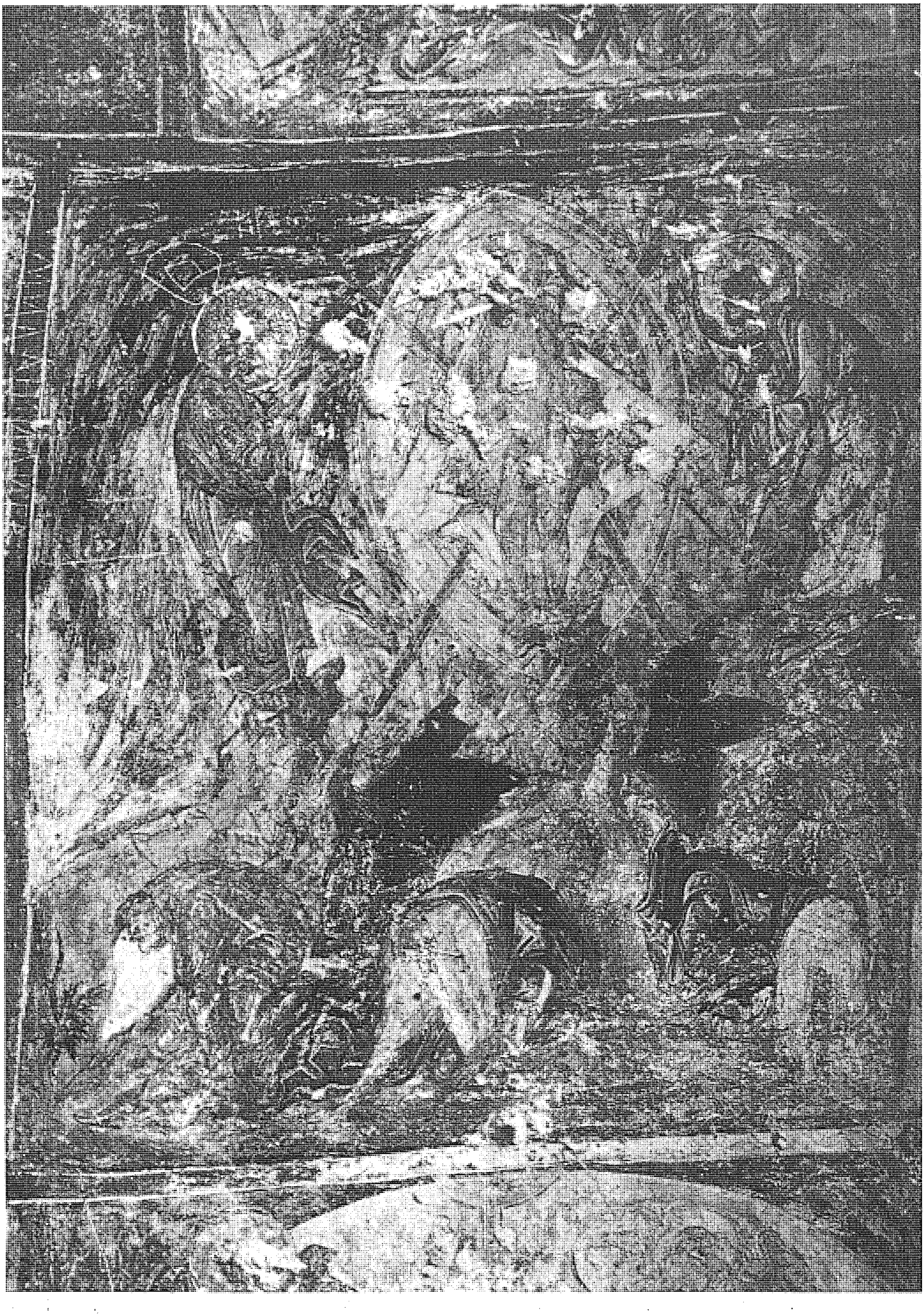


90. Ктиторски портрет на цар Иван-Александър. Бачковска костница. Зазидана арка в северната стена на горния притвор. Средата на XIV в.

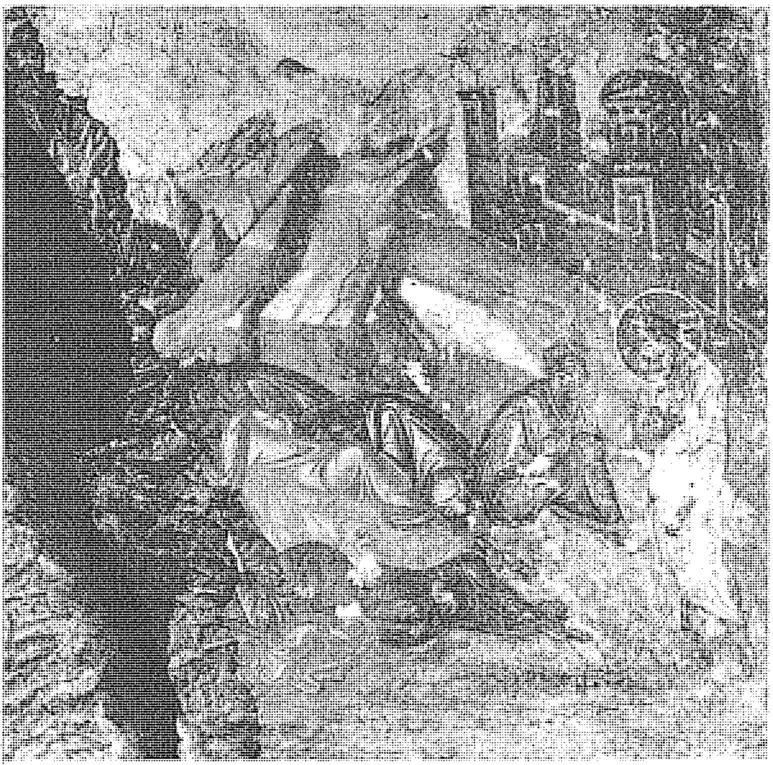


93. Ктиторска композиция в „Съборената църква“. Северната стена (скица от Б. Дживджанова)

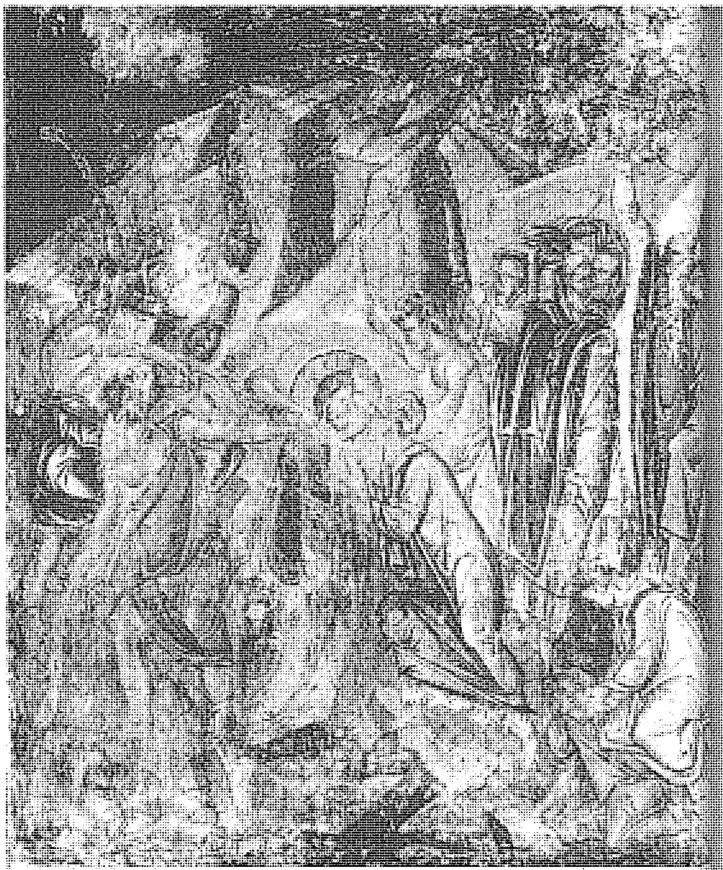
▼ 94. Ктиторски портрет на цар Иван-Александър пред Богородица. „Църквата“ („Св. Богородица“) в лаврата „Архангел Михаил“ при Иваново. XIV в.



95. „Преображение Господне". „Църквата" при Иваново. Таван на наоса

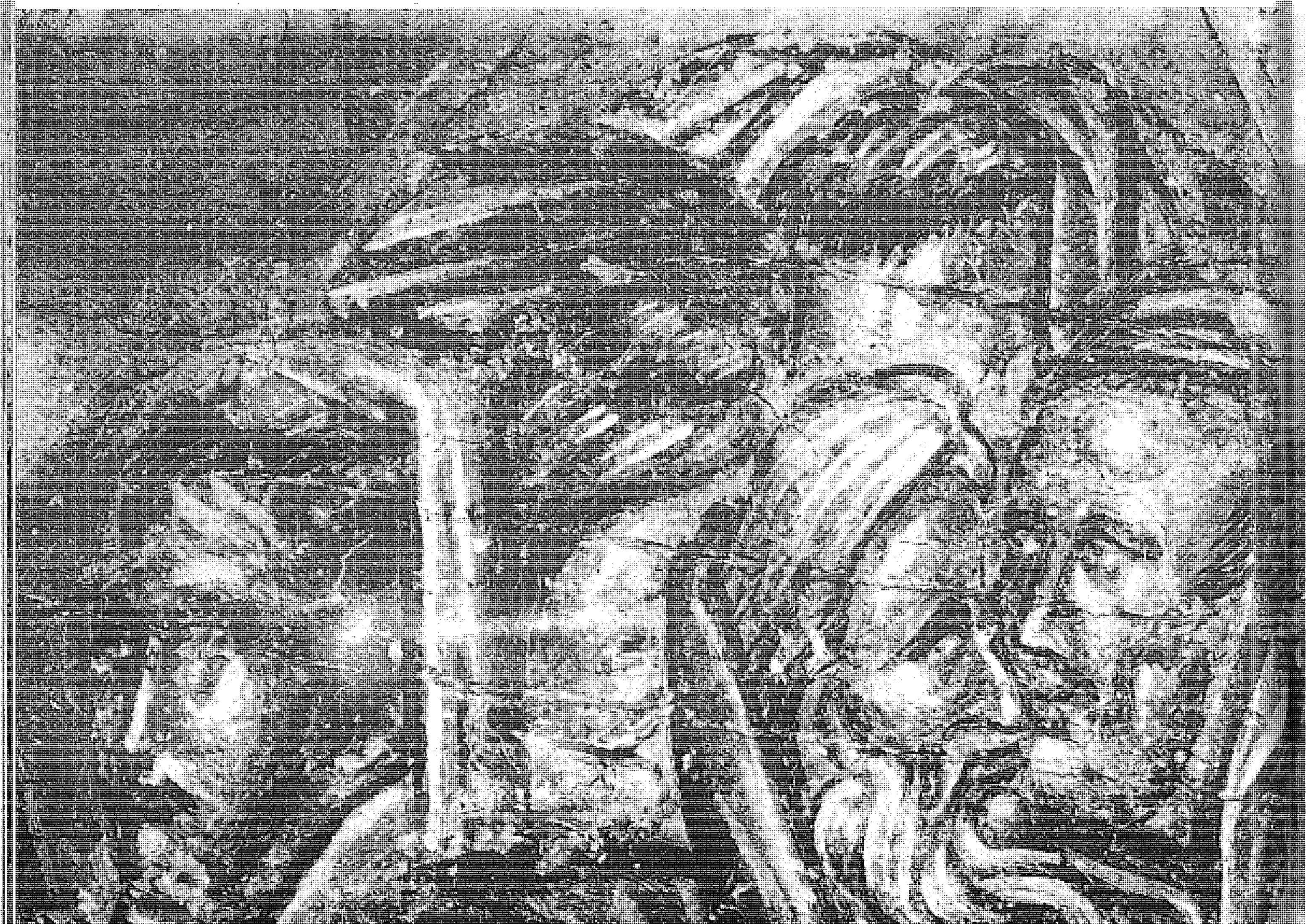


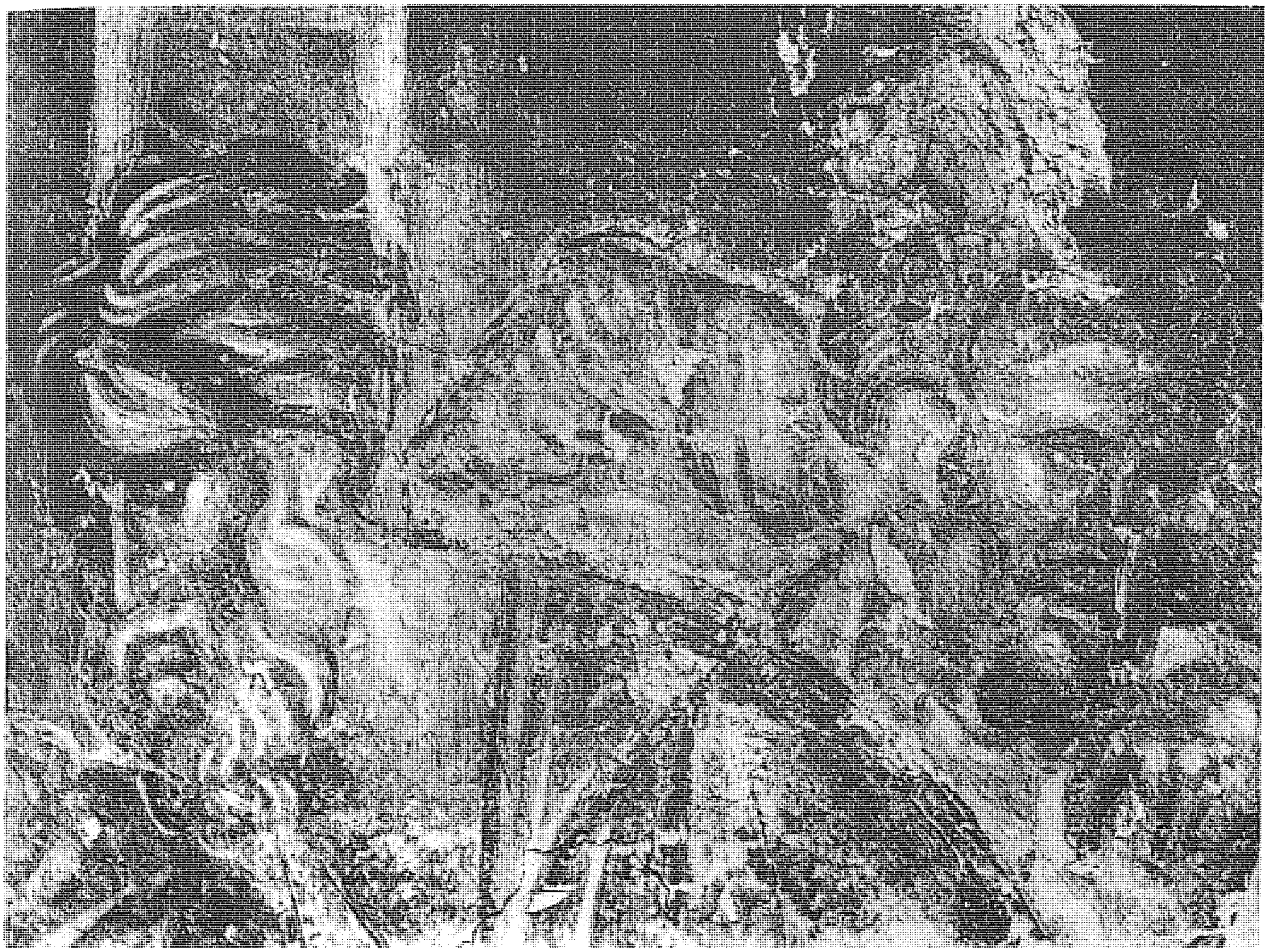
▲ 97. „Молитва в Гетсиманската градина". „Църквата" при Иваново



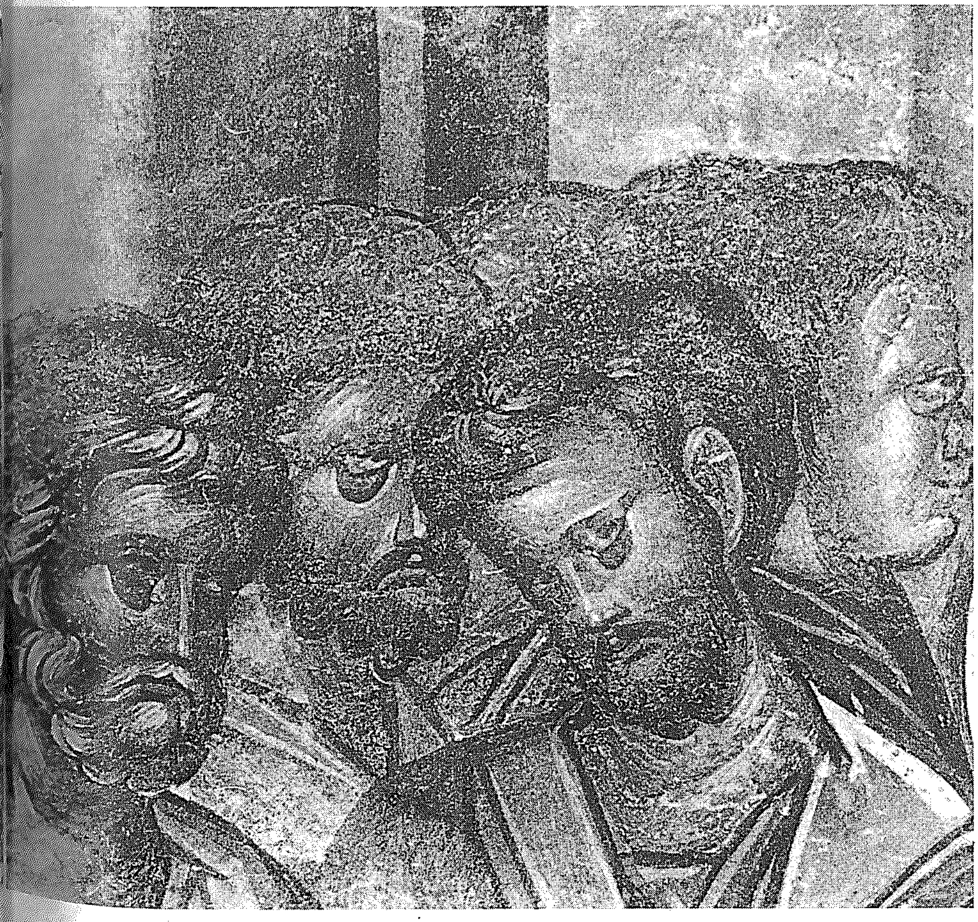
▲ 98. „Предателството на Юда". „Църквата" при Иваново

▼ 99. Група юдеи от „Предателството на Юда". „Църквата" при Иваново

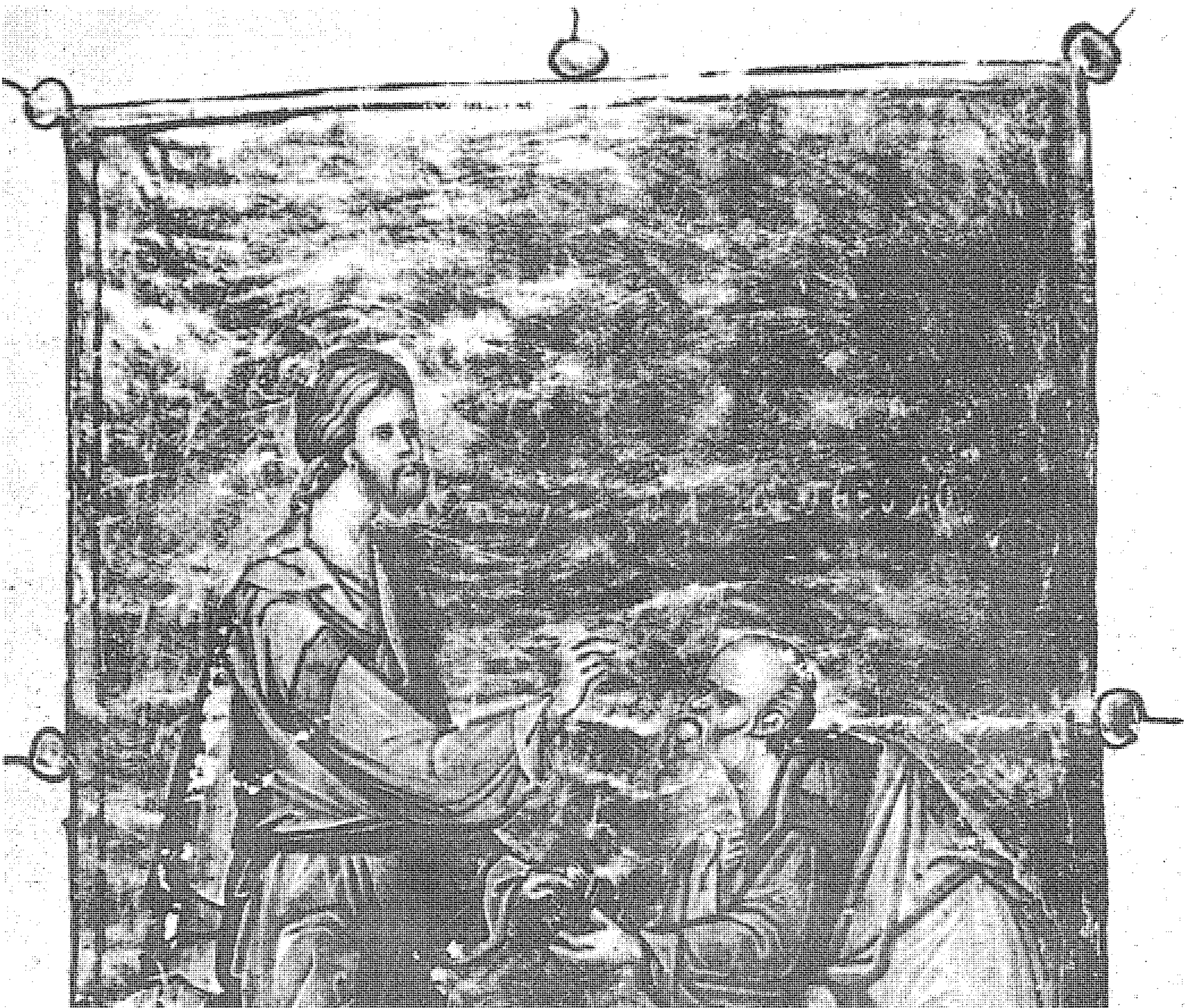




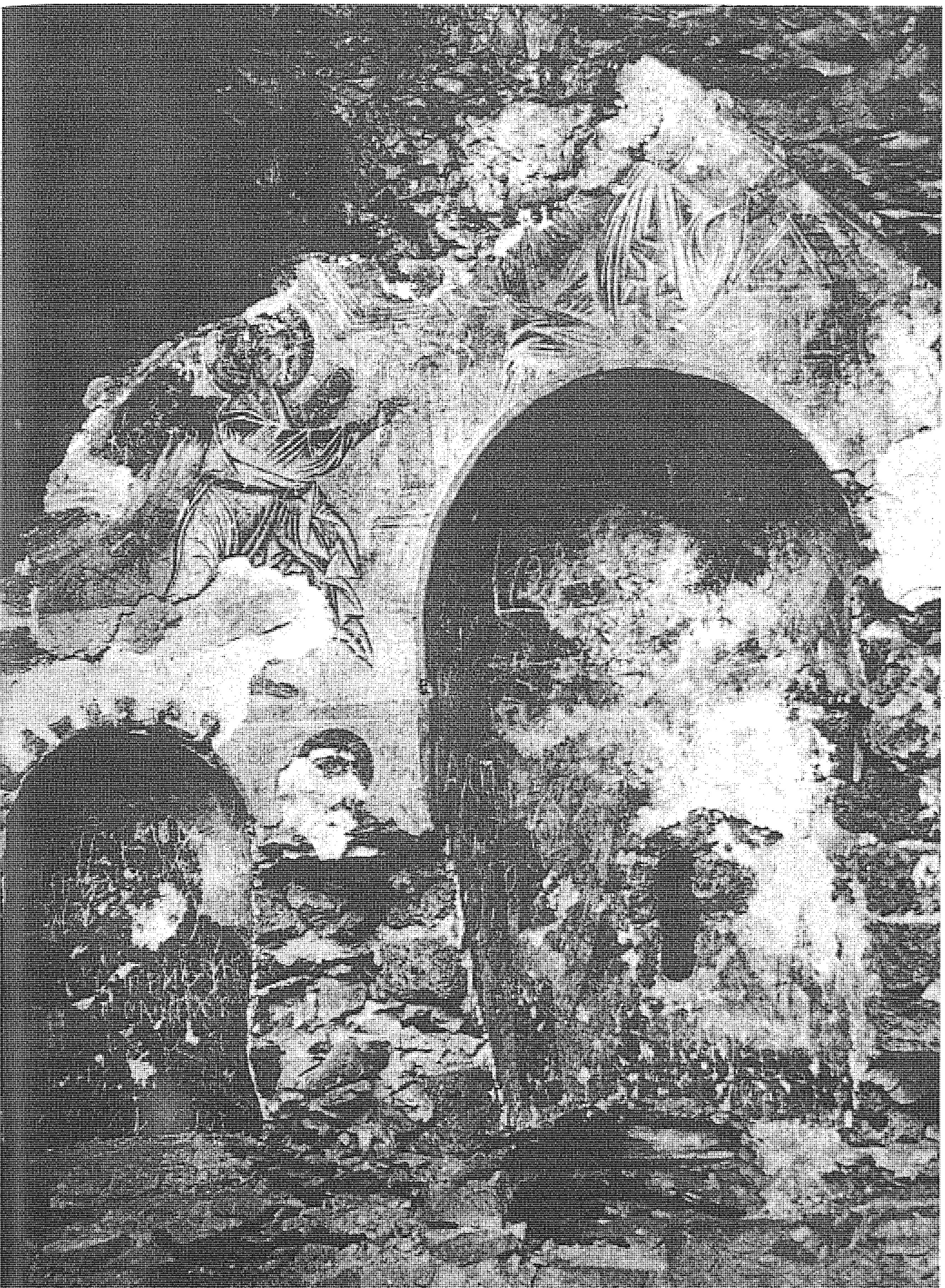
▲ 100. Група юдеи от „Умиването на нозете“. „Църквата“ при Иваново



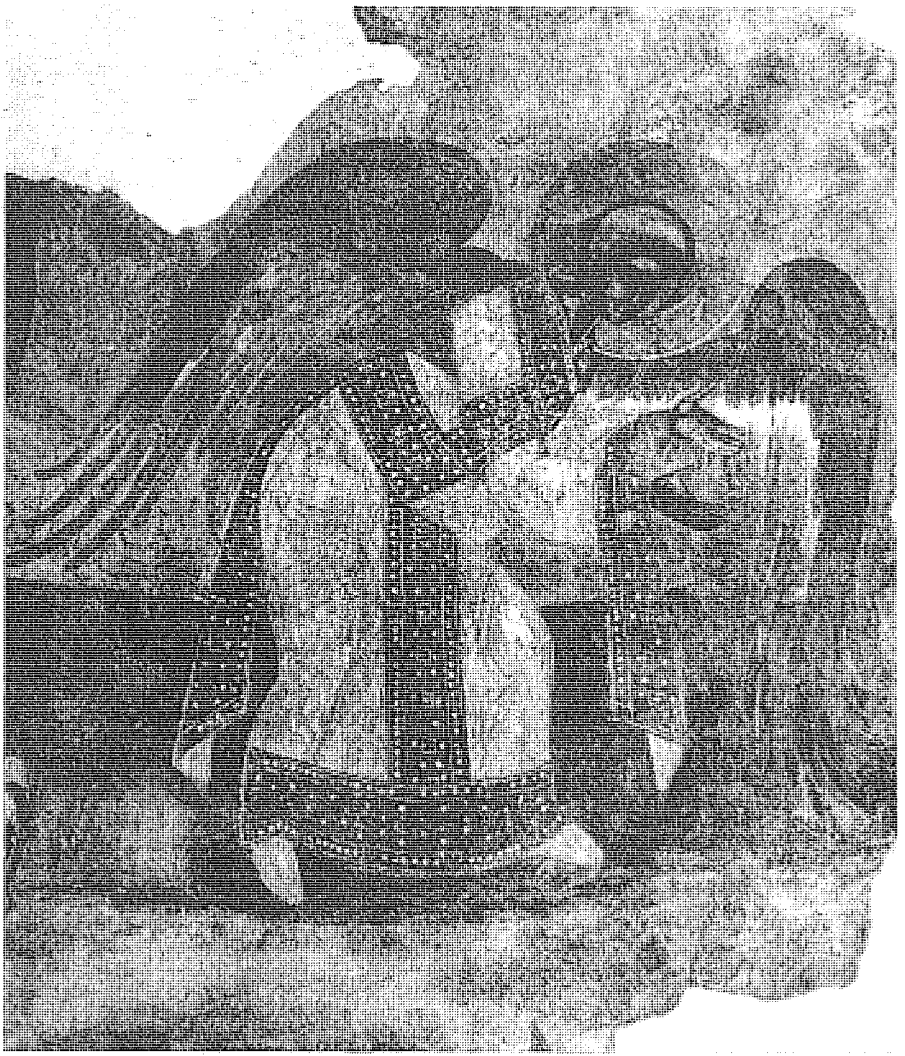
101. Група апостоли от „Възкресението на дъщерята на Яир“. Карие джамия в Цариград. 1318–1320 г. (по П. Ъндъруд)



102. Христос и Йоан Богослов. Миниатюра в Четвероевангелие Sinait. gr. № 152 л. 389об. от 1346 г.



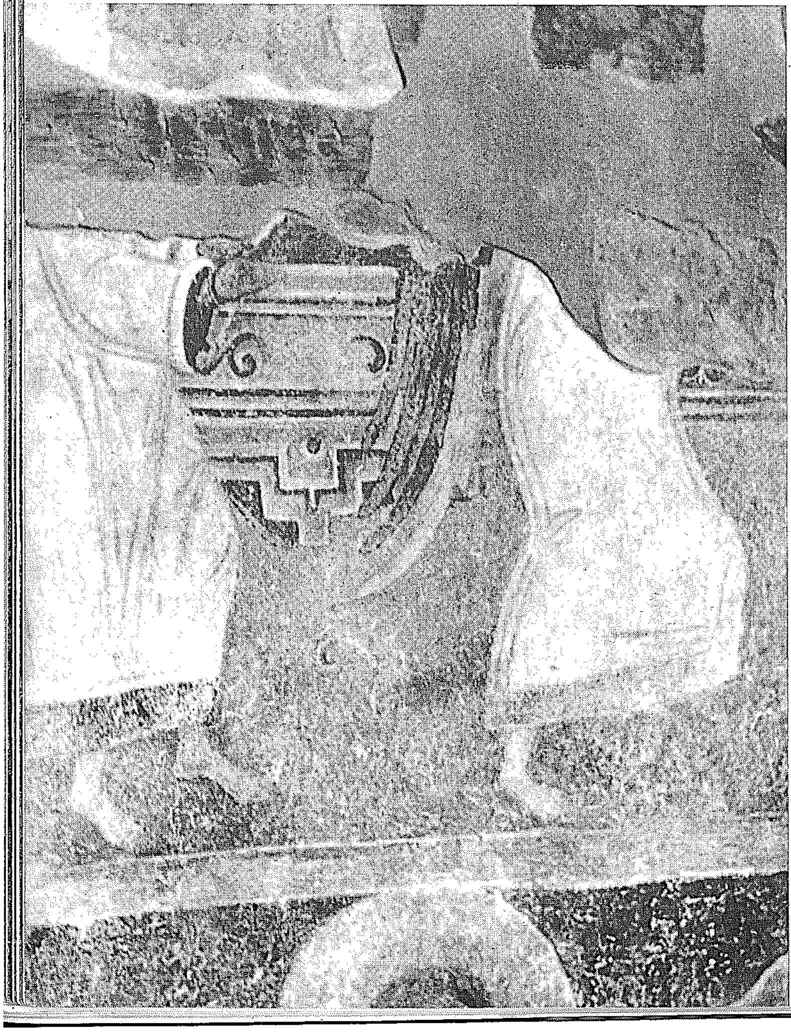
107. Източна стена на наоса с абсидата. Църква „Св. Марина" при Карлуково. Втората половина на XIV в.

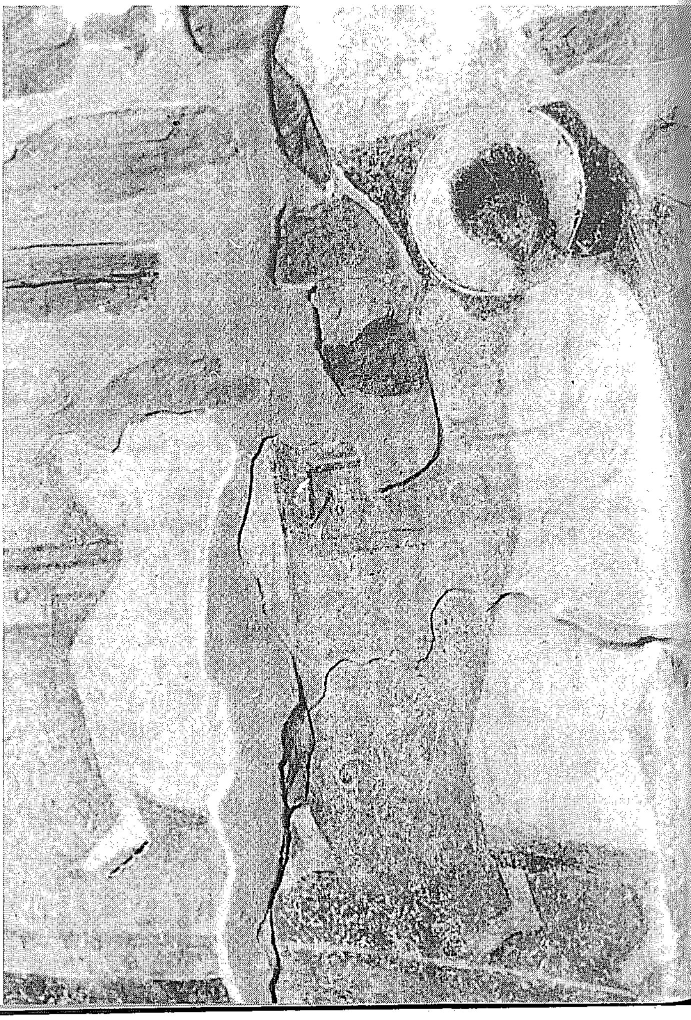


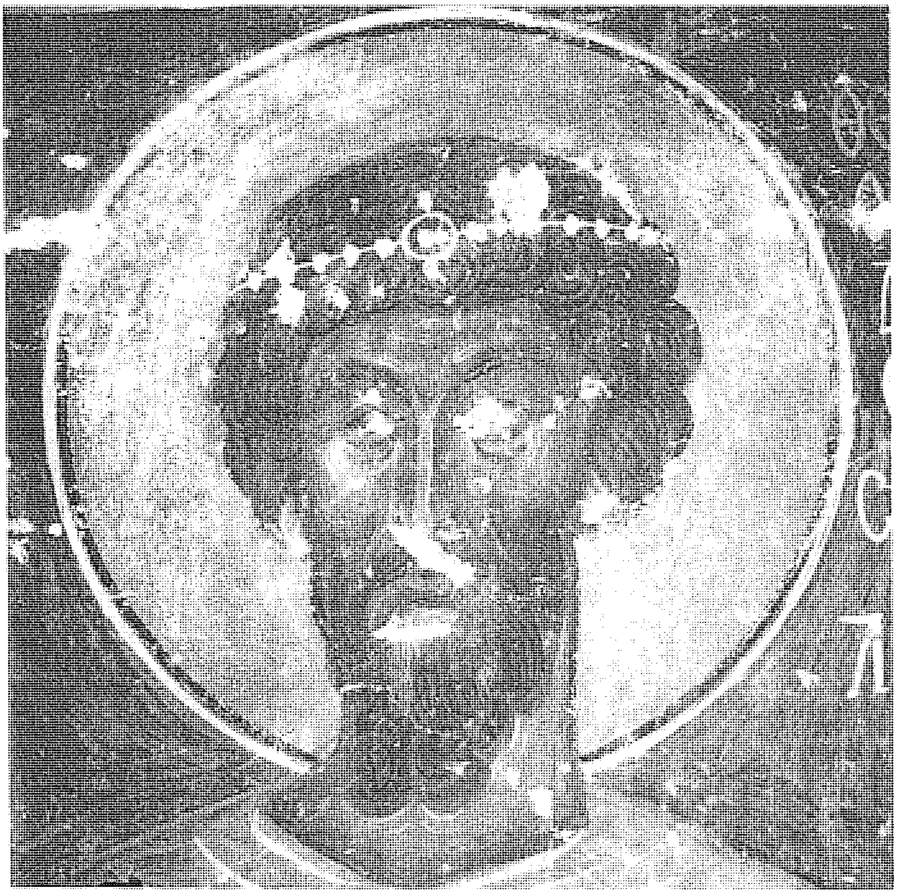
113. Архангел от купола на притвора. Параклис „Преображение Господне“ в Хрелювата кула на Рилския манастир. XIV в.

▼ 114. Ангели дякони от „Божествената литургия“. Църква „Св. Димитър“ в Търново. Северна част на абсидата. Втора половина на XIV в.

▼ 115. Ангели дякони от „Божествената литургия“. Южна част на абсидата. Църква „Св. Димитър“ в Търново

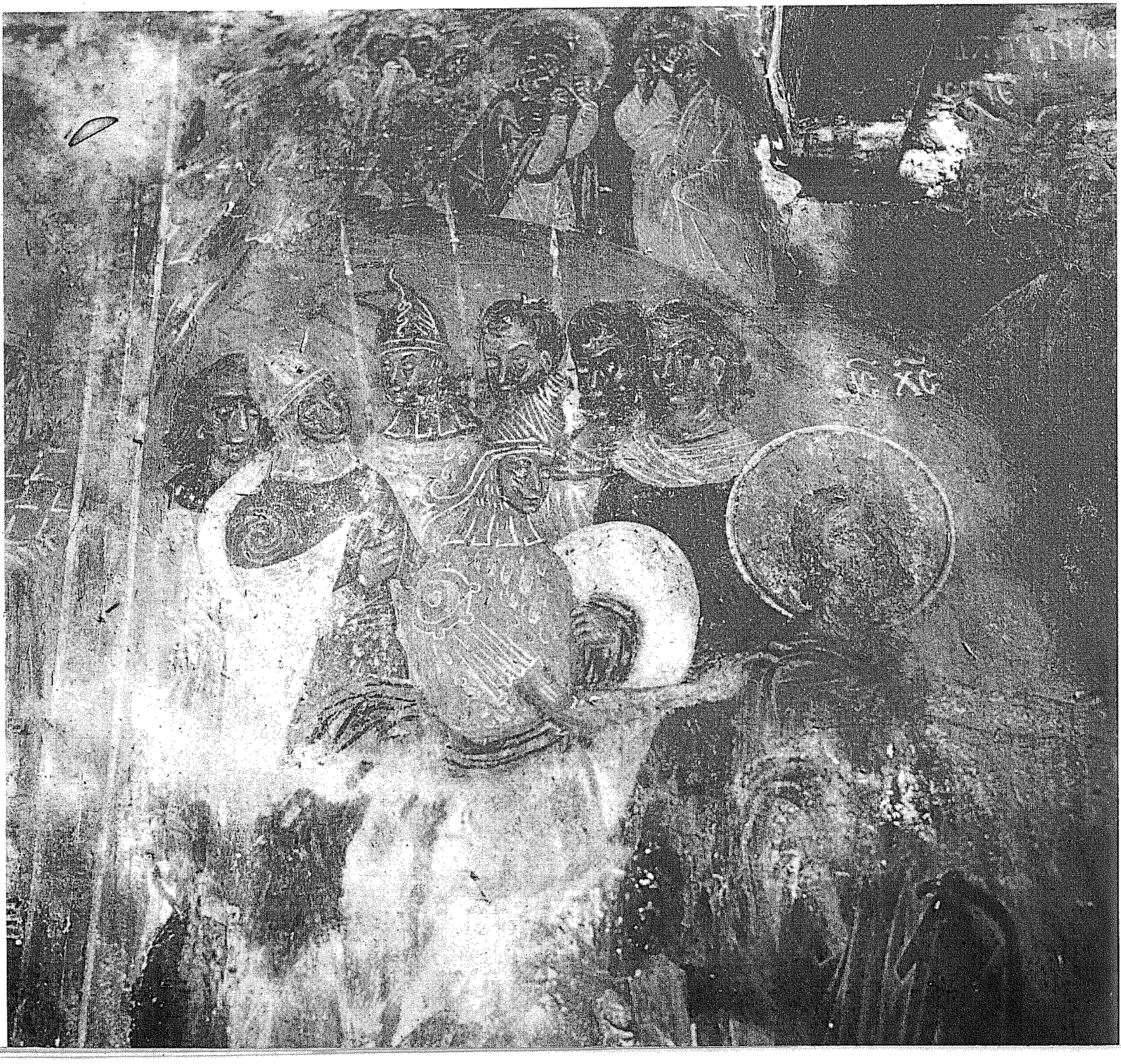


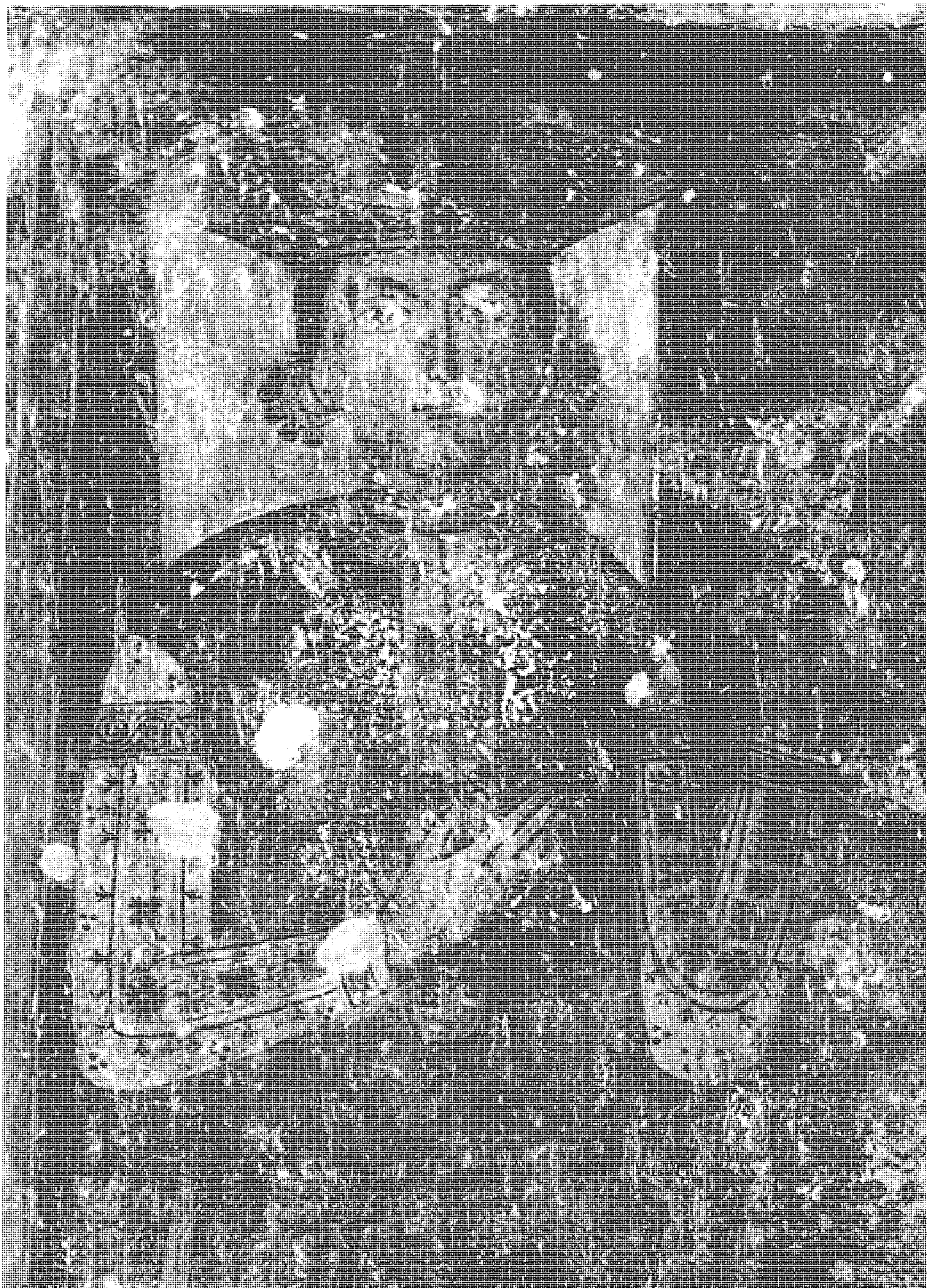




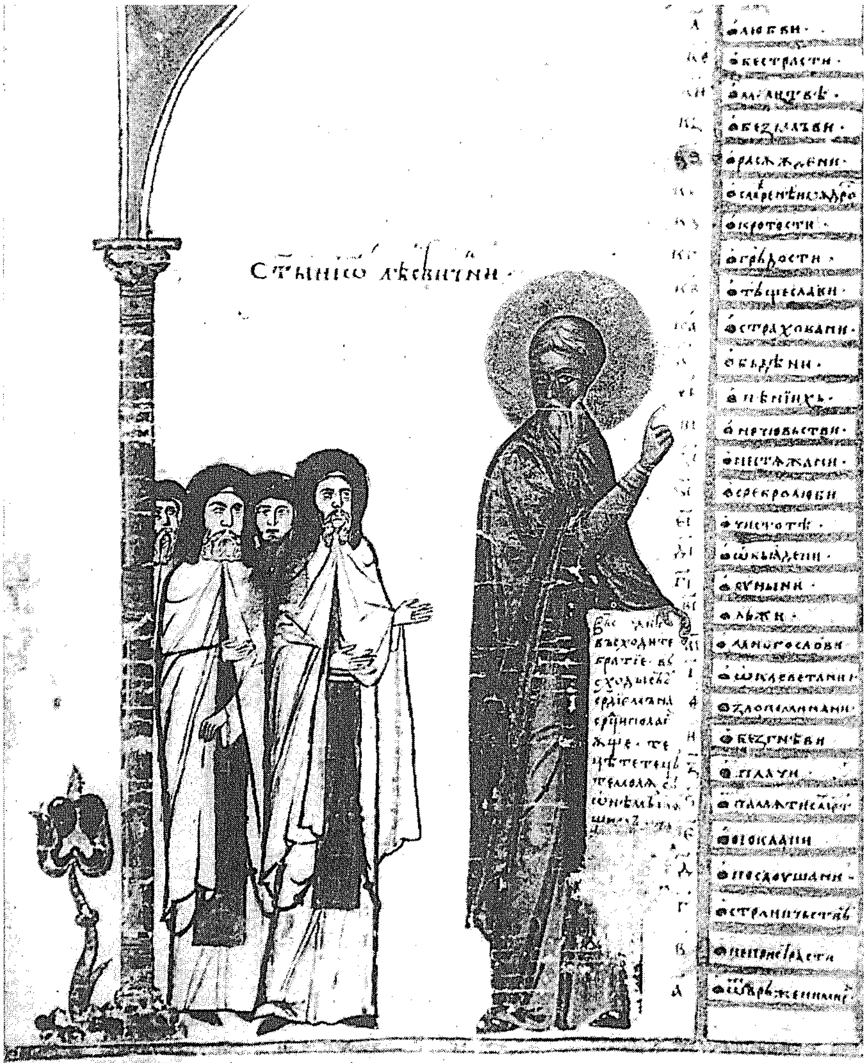
117. Св. Теодор Стратилат. Църква „Св. Петър“ при с. Беренде

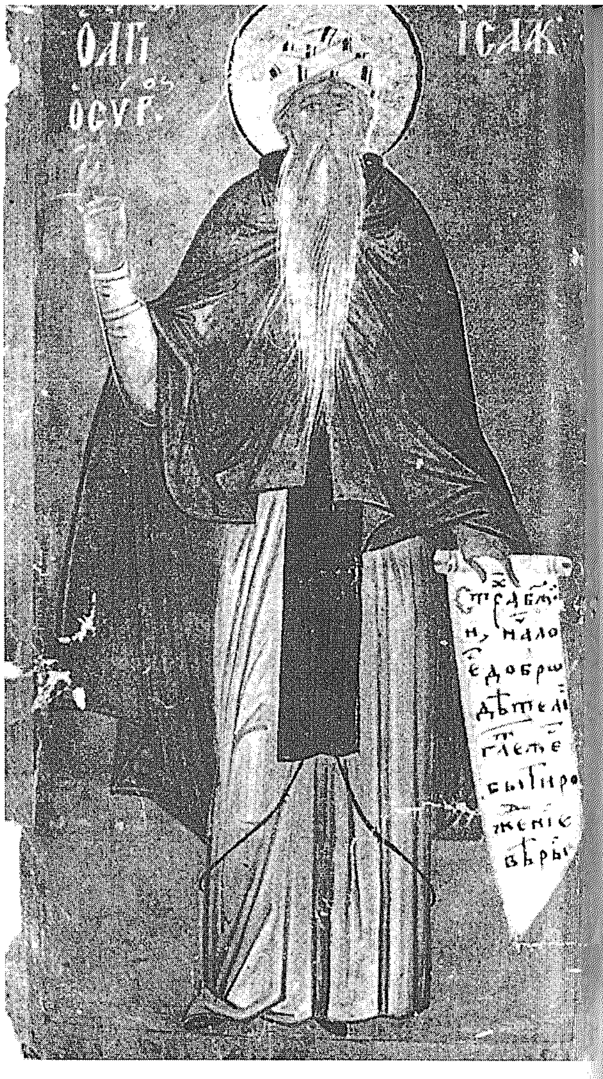
▼ 118. „Пътят към Голгота“. Църква „Св. Петър“ при с. Беренде





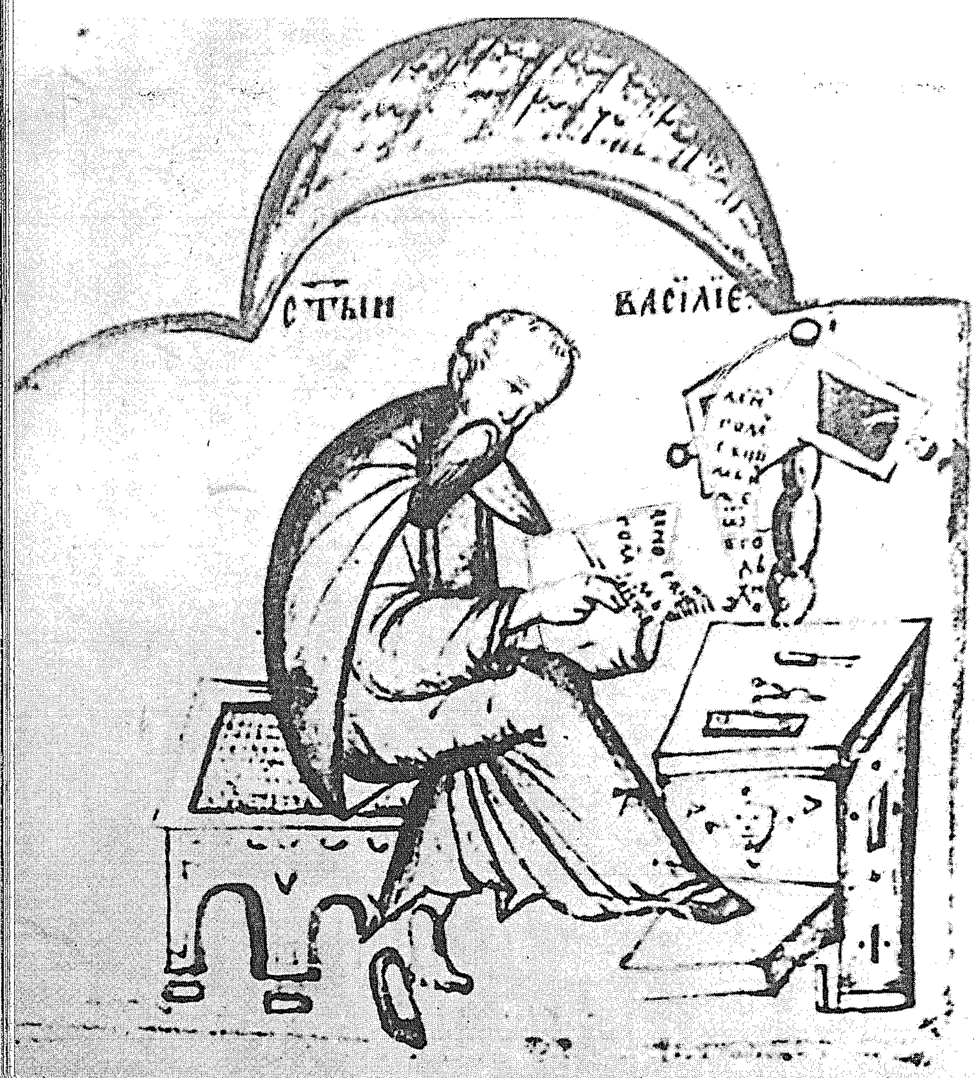
121. Ктиторка. Църква „Св. Никола“ в Калотина. Западна стена на притвора. XIV в.





▲ 124. „Лествицата на св. Йоан Синайски“. Миниатюра в ръкописа в Санкт Петербург, Руска национална библиотека, Погод. 1054, л. 2об.

▲ 125. Исак Сирин. Постнически слова на Исак Сирин от светогорската лавра „Св. Атанасий“, писани от монаха Гавриил през 1389 г. (Москва, РГБ, ф. 214, № 642, л. 2об.)



126. Св. Василий Велики. Ръкопис със Слова на Василий Велики за постничеството (Москва, РГБ, ф 304/1, № 129 – посл. четвърт на XIV в., л. 18об.)

доколкото тук на друго равнище се извършва (както и в официалното изкуство) преплитане на характерните за двете течения особености.

Стенописи, близки стилово до Земенските, освен в притвора на Милешево намираме и в църквата „Архангел Михаил“ в с. Радожда до Струга, както и във втората живо- 84
пис на църквата „Св. Петър“ при Нови пазар (Сърбия)[130] от последната четвърт на XIII в. Отдавна вече сме отбелязали приликите на Земенските стенописи с ктитор- 85
ските портрети на църквата „Панагия Велас“ в Епир от 1281 г. и изображението на ктитор от църквата „Св. Йоан Кръстител“ в Несебър[131], XIV в. 86

А. Грабар причислява към същата художествена тенденция и към втората половина на XIV в. стенописите, запазени в малката трикорабна базилика до с. Лютиброд[132], ❖
между гарите Черепиш и Мездра, в северния край на Искърския пролом. Църквата се намира сред леко наклонена поляна. От север е подпряна със солидни контрафорси. Стенописи са запазени само в източната част. Днес тяхното състояние е толкова фрагментарно, че трудно се подлагат на анализ. Необичайно е тяхното разпределение в трите части на олтара. В конхата на средната абсида е бил изобразен Христос Вседържител, ограден от архангелите Михаил и Гавриил. Под него младенецът Христос-агнец, представен легнал направо на олтарния престол с оръдията на мъчението в ръце, е фланкиран от архангелите Рафаил (със зелен нимб) и Уриил с рипиди в ръце. Зад архангел Рафаил сега личи само охровият нимб на св. Василий и част от надписа до Йоан Златоуст. Върху страничните стени на бемата във втория регистър е вървял фриз с медальони, заобиколени от растителен пòвит, съчетан с панделки. Двама църковни отци с издигнати свитъци в ръце в първия регистър са били обърнати към абсидата. Надписът **гъ саваѿъ** между рипидата на архангел Рафаил и нимба му показва, че абсидната композиция е създадена в подкрепа на догмата за единосъщието на Троицата: Бог е този, който се жертва за изкуплението на човешките грехове, и същевременно този, който приема жертвата. Той е и вездесъщият предвечен Бог, владетел на вселената, и изкупителният агнец. Подобна композиция е изписана в протезисната конха на църквата „Св. Апостоли“ в Печ (Сърбия) около 1265 г. и има същия смисъл[133].

Непривична е украсата и в останалите части на олтара в Лютиброд. В протезисната конха е изправена в цял ръст Богородица Оранта от типа Влахернска, с медальон с детето Исус, също в цял ръст, пред гърдите си. Това изображение символизира непорочното зачатие, Въплъщението на Бога-Слово в човешки образ. В диаконика върху северната стена виждаме „Мойсей пред Неопалимата къпина“, неизгарящия зелен храст, отново символ на непорочното зачатие, т. е. на „Въплъщението“. Тук обаче ударението пада върху третия пункт на христологичната догма. В абсидната конха е представена „Хетимасията“ – приготвеният за Второто пришествие престол на Христос – Праведния съдия с оръдията на мъчението, гълъба на Светия Дух и книгата на Завета, т. е. със символите на трите лица (ипостази) на Троицата. От двете страни са застанали по един ангел, десният в антични дрехи и с червен нимб. Над прозорчето в първия регистър е изобразен шестокрил херувим. Отстрани и тук са изправени два ангела с тонзури. Десният, с далматика и свитък с текст в ръка, отново има червен нимб. Зад него виждаме надписа и част от мафория на **свє(та) єва** (отляво е бил Адам). Левият ангел е в дяконски дрехи. Цялата абсидна композиция в диаконика представлява част от „Страшния съд“. Хетимасията, херувимът, покланящите се ангели, Адам и Ева илюстрират синтезирано учението за Възмездието. Хетимасията свидетелства, че единосъщият триединен Бог освен жертва и баща, който е пожертвал своя син, е също така и праведният съдия, който ще отдаде всекиму според делата му. Ангелите с тонзури и дяконски дрехи подчертават връзката на Възмездието с Изкуплението, а Неопалимата къпина – с Въплъщението. Праотците на човешкия род, първите грешници Ева и Адам, молят Господа за опрощаване на греховете на цялото им неизброимо потомство.

Както виждаме, декоративната програма в олтарната част на църквата е изцяло подчинена на идеята за утвърждаване на основните точки на християнското учение и като техен синтез – за триединството на Бога. Необичайното разпределение на стенописите в Лютиброд би могло да бъде обяснено най-лесно, ако църквата е била посветена на св. Троица. През XIV в. богословските спорове у нас не са съсредоточени специално около триединството на Бога. Стиловите белези на стенописите – охрова плът със зелени и кафявочервеникави сенки, подробна, малко твърда моделировка, широки двойни контури на нимбовете (бял и кафяв) – не се свързват непременно с XIV в. Единствено панделковидният орнамент около медальоните и меандърът в диаконика имат повече паралели в този век[134], но паметниците с подобна тематика в абсидната част са все от XIII в.[135] Дали необичайната стенна украса на малката базилика не е от това време? Едрият, почти квадратен лапидарен шрифт на надписите към стенописите също насочва към по-ранна дата.

*

През втората половина на XIII в., след освобождаването на Цариград от кръстоносците, двете основни тенденции в живописта на Балканите се сливат и създават новото качество – Палеологовския стил, наречен отново на византийската царстваща династия – Палеолозите. Неговото зараждане, корените му и залегналите в основата му тенденции са проследени подробно от големите византолози О. Демус и С. Радойчич[136], а етапите и особеностите на неговото развитие – и от М. Хатзидакис. Демус намира първите кълнове на новото в стенописите на Милешево (респ. Радойчич – в църквите „Ахиропиитос“ в Солун и „Св. Георги“ в Оропос – Гърция), а следващия етап – в Сопочани и Трапезунд. Както видяхме, тази тенденция има своите представители и у нас: в параклиса „Архангел Михаил“ на Ивановската лавра, църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново и вероятно мозайките на църква № 5 на Трапезица. Отбелязахме началото на подобни живописни търсения и при втория зограф на църквата „Св. Никола“ при Мелник още в самото начало на XIII в. или в Господев дол при Иваново.

Какво е новото, което носи със себе си Палеологовският стил, което го обособява именно като стил? Това са на първо място една нова телесност и физическо присъствие на изображенията, зародили се в споменатите по-горе паметници. Фигурите на светците отново добиват плът и обем. Дрехите обвиват и подчертават телесните форми. Линията на контура се стопява, за да остане, натоварена с украсителни функции, понякога леко маниерна, в гънките на дрехи и драперии. Движенията постепенно губят от символичното си значение и се доближават до действителността. Появяват се отново непрекъснатите разказни (наративни) цикли, в началото като фриз, илюстриращ жития на светци или Христовите страдания. Характерни за ранното християнско изкуство, те изчезват през XI–XII в. Сега те изтласкват Големите църковни празници от стените на църквите към извивките на сводовете. Броят на действащите лица във всяка отделна сцена нараства и отношенията между тях се усложняват.

Пейзажът от маркиращи сумарно мястото на събитието хълмове или къщурки постепенно се натоварва с все по-значителни смислово-динамични функции. От рамка или акцент около централното действащо лице в дадена композиция той се превръща в сложна система от оразмерени с човешката фигура елементи с повече или по-малко фантастичен характер. Тези елементи сочат развитието на действието и неговите етапи, отделят епизодите и с проекцията на страничните си стени създават особена, вътрешна динамика в многолюдните композиции. Тази последна функция на пейзажа е особено характерна за палеологовската живопис и изживява вътрешно развитие в течение на XIV в.[137]

Увеличават се и външните заемки от класицизиращите образци – атланти и животински фигури подпират колони, животински маски украсяват мебелите, открити тераси, портици и колонади личат сред архитектурните детайли, драперии се веят, увиват се около колоните и се закачат по покривите и т. н.[138] В природния фон заоблените хълмове с малки туфи цветя и клонки отстъпват място на усложнен скалист пейзаж от нацепени призми, който също участва в смисловата натовареност на композицията. И същевременно това връщане назад, това черпене от по-стари образци с целия си антикизиращ репертоар не разчупва напълно средновековните рамки. Старата символична условност на византийското изкуство остава в сила до самия му край. Ако някои портици са изобразени със съвременна линейна перспектива и от някоя врата се показва човешка фигура, то във византийската живопис няма нито един интериор, подобен на множеството „стаи без външна стена“ на италианските майстори от същото време. Това, което се случва във вътрешността на сградите, е все още изнесено пред тях. Според старата византийска практика св. Ана ражда Богородица на фона на стена с врати, но леглото ѝ е пред тази стена. От прозорци надничат фигури, но ако се изправят, те почти ще се изравнят със сградите. Византийският художник възприема пространството не като реална, а като свещена, сакрална среда, където се развиват свещените евангелски събития, и за него е важно да включи в тях зрителя, да го направи техен свидетел[139], без да наруши нужната дистанция, без да принизи Богочовека до грубото съвременно му ежедневие.

Един особен естетизъм господства в композицията и оставя зрителя с чувството, че се е докоснал до нещо, което е над него, което остава божествено дори и когато притежава елементи от реалността и когато той самият е негов свидетел. За тази дистанция допринася и опитът от изящната византийска миниатюра на комниновския период. Особен тържествен ритъм командва движенията и разпределението не само на образите и композициите по стените на храма, не само вътрешния строеж на всяка отделна сцена, но и всеки жест, всяко отношение между отделните участници. Той се е зародил в класическия период на византийското изкуство и вероятно има вътрешна връзка с тържествените църковни химни, озвучили голямото тайнство на литургията. И той остава да звучи във и около храмовете дори и след падането на Византийската империя във външната украса на румънските църкви от XVI–XVII в. Античността, която е присъствала и в литературата, и като отделни запазени паметници през цялата византийска епоха, дава особена мяра на византийското изкуство – едно йератично достойнство и изисканост на стойки и жестове, които то никога не загубва напълно.

Доскоро това художествено явление беше определяно като Палеологовски ренесанс, тъй като в него наистина е налице един засилен интерес към античността, който съвпада по време с подобни явления в Италия. Но не само обществените условия в двете части на Европа са различни. Връзката с античността в изкуството на Византия и на близките до нея народи никога не е прекъсвала напълно, за да трябва да се възкресява[140]. Земите на Византийската империя и нашите земи и до днес са осеяни с образци на античното изкуство, а античните автори са били четени и изучавани там през цялото Средновековие[141]. Наистина средновековната византийска култура подхожда избирателно към античното наследство, като взима от него предимно онова, което не противоречи на християнската доктрина. Развитието на градовете и търговията, засилването на феодалната раздробеност допринасят за развитието на нов тип самочувствие у човека на XIV в. и той търси неговите съзвучия в литературата и изкуството на античната епоха. Може би именно поради по-демократичния си характер източноправославната доктрина продължава да господства в съзнанието на хората. Мирогледът на човека от XIV в. е все още средновековният религиозен мироглед въпреки свежия и жизнерадостен колорит и елинистичните реминисценции в изкуството му. Той почти не се обръща за нови форми към живата действителност, а черпи от отдавна вече осмислени от християнското учение форми и детайли от по-ранни епохи. В неговото изкуство навлизат символи, алегории или просто елементи от древността, за да разнообразят и обогатят многослойната християнска символика, пропила се дълбоко в мировъзрението на средновековния човек. И затова изкуството на XIV в. си остава религиозно-символично по същество.

Най-известният и най-изисканият паметник на палеологовската живопис са мозайките от 1315–1320 г. в притвора на църквата на манастира „Хора“, днес Карие джамия в Цариград[142]. В Солун това са стенописите на параклиса „Св. Евтимий“ в базиликата „Св. Димитър“ (1303) и мозайките на църквата „Св. Апостоли“ (1315), работени вероятно от столични майстори[143]; в Бер (Верия) – изписаните от художника Калиергис в 1315 г. стенописи на църквата „Св. Спас“[144], а в Света гора – стенописите на главната църква на Протàта в Карея[145], приписвани на Мануил Панселинос, и др. На местна почва паметниците в западната част на Балканите, създадени главно от ателието на майсторите Михаил Астрапа и Евтихий[146], за които се предполага, че идват от Солун, получават свои характерни черти: малко твърда моделировка и подчертан, леко геометризиран обем, прекалено уеднаквяване на типажа – характерни къси прави носове и „беглив“ овал при брадичката, което води до известна безизразност на лицата. Характерно за тези паметници е активното участие на архитектурния пейзажен фон в изграждането, дори в подчертаването на семантичните акценти в композицията. При тези западнобалкански паметници от Палеологовски стил (особено в по-ранните от тях), създадени около края на XIII в., се наблюдава и известна приемственост със старите иконографски традиции на западните области, известни общи за тях белези, които ще срещнем например и в Земенските стенописи. Палеологовският стил се разпространява с невероятна бързина и има свои представителни паметници в почти всички източнохристиянски страни, които този път показват твърде малки отклонения от общите нови тенденции.

*

Сред стенописните паметници у нас, които свидетелстват за широкото разпространение на Палеологовския стил на Балканския полуостров, са останките от стенописи в църкви № 8, 4 и 11 на Трапезица[147], които, бидейки твърде фрагментарни, не позволяват по-обстойно изследване. При разкопки на средновековния град Червен – 87 между Търново и Русе – в църква № 11, извън цитаделата в самия град, са открити фрагменти от стенна живопис, които днес са в НИМ – София[148]. Това са части от светителски изображения, от които първото, в античні дрехи, е може би на Христос или на Йоан Богослов. Второто представя Йоан Кръстител като ангел на пустинята, държащ в ръка отрязаната си глава. Тези две изображения са били върху южната стена на църквата, непосредствено пред олтара. Върху западната стена южно от вратата се е намирала и фигурата на архангел Михаил във военни доспехи. Меката трактовка на гънките на дрехите, колоритът и пропорциите на фигурите позволяват да ги причислим към образците на Палеологовския стил, като ги датираме от първите две десетилетия на XIV в., което съвпада и с археологическите данни от разкопките.

Сравнително запазени, макар и доста повредени, са стенописите в църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асеновата крепост, между Бачково и Асеновград (Станимака)[149]. Докато изображенията от олтарната част, изпълнени от опитна ръка, моделирани умело върху зеленикава подложка, все още напомнят къснокомниновски паметници, стенописите в наоса на църквата ни представят по-късен палеологовски вариант, повлиян безсъмнено от ателието на Михаил Астрапа и Евтихий. Тук обаче формите и линиите вече са се втърдили, загубили са от жизнената си сила и са започнали отново да се геометризират. Колоритът, в който има твърде много сиво и виненочервено, е също мъртъв и безжизнен.

По горните части на стените са запазени фрагменти от развития цикъл на „Кръщение Христово“ и „Съда на Пилат“ върху южната стена, „Успение Богородично“ – на западната и „Разпятието“ – на северната стена. Подборът на светците в цял ръст от първия регистър е ограничен. За отбелязване е изображението на Йоан Кръстител върху северния пиластър вляво от олтара, което заедно с образа на Христос Спасител и Богородица върху западните страни на приолтарните стълбове образува „Дейсис“. 88 Светците Петър и Павел и Константин и Елена фланкират вратата на западната стена. В нишата южно от тази стена са изображенията на архангелите Михаил и Гавриил, а срещу тях от север – двама ктитори. По-голямата част от южната стена в този регистър е заета от изображения на военни светци, а северната – на светци монаси - отшелници и стълпници. В олтара заслужават споменаване дяконите в цял ръст от абсидите на протезиса и диаконика, както и медальоните с бюстове на ангели върху стените на бемата и в ключовете на арките към междурамията. Медальоните в подкуполните арки на наоса носят изображения на Четиридесетте Севастийски мъченици, а тези върху западната стена – на братята Макавеи, на Соломония и Елеазар.

89 В останалите медальони виждаме предимно светци лечители и жени светици. Остатък от надпис върху зазидания прозорец от протезиса на северната стена предполага наличието на изображение на „Христос в гроба“ („Пиета“)[150]. Цялото това разпределение е почти идентично с разпределението на стенописите в църквата „Св. Богородица“ в Печ и някои други паметници. Фрагмент от ктиторски надпис върху профила на северната подкуполна арка свидетелства[151], че църквата е изписана „... с иждивенията и труда и ръката на йер(омонах) Кон(стантин от) Атон“. Името на църквата „Богородица Петричка“, което също е личало в надписа, я свързва с близкия Бачковски манастир, а многото изображения на жени светици ни дават основание да предположим, че е имала връзка и с женския метох на манастира (днес в Асеновград). За отбелязване са гръцките надписи към стенописите. Паралели за тези стенописи не само по отношение на стила, но и като декоративна система и иконография се намират в паметници като „Св. Богородица“ в Печ (1337–1340), църквата „Св. Лазар“ в Тикveш и „Св. Богородица Захумска“ до Охрид от 1361 г. – все паметници от средата или третата четвърт на XIV в.[152]

Близки по орнамент стенописни фрагменти са налице в скалния манастир „Възкресение Христово“ в местността Алботин северозападно от Видин[153]. От изображенията обаче не е запазено нищо по-цялостно. Подобен стенописен орнамент ни показват и фрагментите в добавения по-късно до църквата „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали баптистерий[154], както и в т. нар. „Съборена църква“ на лаврата „Архангел Михаил“ в Ивановската долина[155] и църкви № 4 и 8 на Трапезица в Търново[156].

През годините, когато цар Иван-Александър владее Родопите, т. е. след 1344 докъм 1363 г. (?), е изписан и неговият портрет в зазиданата западна арка на северната стена 90 в горния притвор на Бачковската костница[157]. Това е най-добре запазеният стенописен портрет на Иван-Александър. В съседната ниша е изобразен неговият покровител св. Йоан Богослов, а върху южната стена на притвора – св. св. Константин и Елена. От същото време са и образите на Богородица Одигитрия над вратата към храма, както и портретите на ктиторите – братята Бакуриани и монасите Георги и Гавриил в зазиданите арки на долния притвор. Докато при портрета на владетеля и на св. св. Константин и Елена личат известна условност и декоративна пищност, образът на Йоан Богослов свидетелства за художественото умение на майстора: благородни черти, фина моделировка, изящно изпълнение. Може би същото ателие е създало и иконата „Събор на архангелите“, запазена в параклиса „Архангел Михаил“ на Бачковския манастир, ако се съди по украсата на далматиките и близостта на чертите на лицата с изображението на българския владетел[158].

За ктиторски портрети на царете Иван-Александър и Иван Шишман, съществували до самото начало на нашия век в манастира „Св. Троица“ срещу В. Търново, съобщава още Васил Х̄ Стоянов-Берон[159]. През 1993 г. ст. н. с. Й. Алексиев и доц. К. Попконстантинов започнаха разкопки на еднокорабна средновековна църква южно от днешния Преображенски манастир до Търново[160]. Легендата приписва създаването на манастира на втората съпруга на Иван-Александър – Теодора-Сара. Разчистените досега стенописи в първия регистър на западната и прилежащите ѝ стени са изображения на светци отшелници, навярно Макарий, Онуфрий, Павел Тивейски и още трима, изправени под подпряна на тънки колонки аркада. Стените на сградата са запазени на сравнително голяма височина и по-нататъшните разкопки ще разкрият вероятно още образи.

На 35-ата археологическа конференция в Кюстендил през 1990 г. ст. н. с. Анета Шопова докладва резултатите от разкопките на църква № 1 южно от с. Сърница, Велинградско, върху високото плато в м. Чаерджика. В разкритата еднокорабна църква с крило и два притвора са открити многобройни стенописни фрагменти. На място се намират и части от цокъл с имитация на opus sectile. Стенописите са били два слоя, като от първия е фрагментът от Голготски кръст с разцъфнала основа. Разкрити са и 91 части от изображения: украсени дрехи, ризница, нимбове, ръце и лица, повечето от които датират от средата на XIV в. А. Шопова е отбелязала топлата колоритна гама на стенописите, богатата украса на дрехите, умелата моделировка на плътта, малките сочни устни и закръглените брадички. Изпълнението и характерните черти на лицата – къси носове, закръглени овали, малки сочни устни и коси погледи, както и формата на плочките от ризниците потвърждават датировката. Надписите към запазените фрагменти са на гръцки език. Растителните ластари в основата на Голготския кръст имат паралели в украсата на ръкописи от времето на Второто българско царство.

Нагоре по течението на р. Русенски Лом, на нейния ляв бряг в Ивановската долина е разположена т. нар. „Съборена църква“[161]. И тук е използвана дълбока, естествена пещера, доразширена и дооформена. Църквата е имала две помещения – наос от север, навътре в скалата, и преддверие или притвор от юг, в който има стенописи от покъсна дата. Помещенията са успоредни и почти еднакви по големина.

Днес на място се намират стенописите върху източните стени на двете помещения и върху северната стена на църквата. Невисокият таван се е срутил и допреди две десетилетия скалните късове лежаха върху пода на храма. Запазените по тях стенописни фрагменти са свалени и укрепени и се пазят в депата на ИМ – Русе. Живописта в абсидната конха е доста разрушена. По профила на конхата е вървял надпис с литургичен текст, сега вече труден за разчитане. Фрагменти от изображението на дякон личат в протезисната ниша, а над нея – и образите на двама йереи, единият от които е Мелетий Антиохийски. Южно от абсидата, обърнати към центъра ѝ, са св. Василий и втори църковен отец с разгънати свитъци в ръце. Други двама светци със свещенически сан върху северната стена, единият от които е св. Мамант[162], са наведени също на изток. Върху същата северна стена, веднага пред олтарната преграда, е относително добре запазено изображението на Христос Спасител в цял ръст. Двама светци мъченици в туники и хламиди с таблии и орнаментирана подплата са посредниците между ктиторката на църквата и Христос. Зад ктиторката, отделени с червена рамка, са изписани още двама подобни светци. Дрехите и на четиримата са обичайни за светите воини мъченици. Ктиторката е изобразена също с нимб, което показва, че ако не е канонизирана за светица, тя ще е от царски род.

Сцените от падналия таван на наоса, макар и недобре запазени, дават представа за цялостната украса на тавана. Това са фрагменти от девет сцени, разположени по три в три реда пред олтарната преграда[163]. Главите им са обърнати на изток. В първия ред са били „Благовещението“, „Рождество Христово“ и „Сретението“; „Кръщението“, „Преображението“ и „Възкресението на Лазар“ са заемали втория ред, а „Влизането в 92 Ерусалим“, „Разпятието“ и „Слизането в ада“ – третия. „Преображението“ е било разположено в центъра на тавана, факт, на който ще се спрем по-късно. За отбелязване са следните иконографски особености на сцените: спокойната крачка на архангел Гавриил в „Благовещението“, надписът ста въ стⷯы над „Сретението“; силно наведените напред Йоан Кръстител и ангели, спокойно застаналият Христос и високите брегове на р. Йордан в „Кръщението“; покрилият главата си апостол Йоан в „Преображението“; Йоан до Богородица в лявата част на сцената, извитото мъртво тяло на Христос и високата стена на фона в „Разпятието“; лъчистият ореол около Христос в „Преображението“ и „Слизането в ада“.

Фигурите на светците в цял ръст, добре пропорционирани, са разположени върху трицветен фон[164]. Контурите на дрехите са черни, а на лицата и крайниците – виненочервени. Охровите и сивите тонове на дрехите са положени върху по-тъмна подложка от същия цвят, а зелените – върху черна. Колоритът обхваща предимно охра, сиво, червено, зелено и черно, като дрехите са моделирани най-често чрез три степени на изсветляване на основния тон. Срещат се обаче и охрови дрехи със сиви гънки или тъмнозелени дрехи с тъмнокафяви и черни гънки. Трябва да отбележим почти пълното отсъствие на синьо. При лицата и ръцете моделировката е осъществена чрез прехода от зелените полусенки, подсилени с тъмнокафяви сенки, през разбелена розовата охра до бели блясъци. Формите на лицата и фигурите са обемни и плътни. Гънките на дрехите в Големите църковни празници от тавана са едри, добре подчертани, като понякога бледорозови или люлякови сенки придават неочаквана мекота на светлите тъкани[165]. В тяхното изпълнение личат свобода и сигурност, които съответстват на цялостното изграждане на фигурите и показват добре овладени художествени навици. Изобилието на сиво, съчетано с охра, обаче, характерно предимно за паметници от втората половина на века, по особен начин приглушава общото звучене на живописта. Стенописите на „Съборената църква“ са един от многобройните примери за бавното изсушаване на Палеологовския стил около средата на XIV в.[166]

През 1976 г. В. Марди-Бабикова идентифицира военните светци между дарителката и Христос като Теодор Тирон и Теодор Стратилат, като предположи, че ктиторката е втората жена на цар Иван-Александър, новопокръстената Теодора-Сара[167], която моли своите покровители за застъпничество пред Христос.

93 Отбелязахме, че и четиримата светци около ктиторката на северната стена са в дрехи на военни светци. Тези към запад имат иконографските белези на св. Георги и св. Димитър. Фрагментите от надписи до източните двама светци позволяват те да бъдат идентифицирани като двамата Теодоровци. Другояче стои обаче въпросът с ктиторката. Булото, което покрива косите ѝ, е по-скоро монашеско и една действаща царица не би могла да бъде изобразена с него. Подобно було и нимб виждаме при ктиторския портрет на вдовицата на деспот Елтимир и дъщеря на цар Смилец – Мария, изобразена в църквата в Полог (Македония)[168]. Наистина епохата, когато е създадена църквата, съвпада с част от царуването на Иван-Александър. Но тогава има и друга царица Теодора – първата съпруга на същия владетел, дъщерята на влашкия войвода Иванко Басараб, насилствено замонашена при втория брак на българския цар[169]. Тук вече булото, нимбът и името на нейните покровители намират своето обяснение. Още в IV–V в. правото на ктиторство над дадена църква или манастир във Византия е било наследствено[170]. Вероятно заедно с византийския церемониал това също е било възприето от нашите владетели при приемането на християнството. След дарението на цар Иван Асен II, с което се изгражда големият манастир „Архангел Михаил“, за търновските владетели от рода на Асеневци поддържането на манастира с дарения ще е станало семейна традиция.

Докато в редицата споменати паметници, повлияни от западнобалканския вариант на Палеологовския стил, около средата на XIV в. вече забелязваме изсушаване и умъртвяване на линии, форми и колорит, около 60-те години на века в други, създадени вероятно под по-непосредствени влияния от цариградските ателиета стенописи, едно ново обръщане към елинистичните похвати, стойки, моделировка и оптически принципи от началото на XIV в., макар и усвоени по специфичен начин, има за резултат изображения с високи художествени качества[171].

Такъв паметник са стенописите на „Църквата“ („Св. Богородица“) при Иваново[172] на левия бряг на реката, в чийто притвор Г. Мийе и Н. Мавродинов откриват ктиторски портрет на цар Иван-Александър. Църквата се издига високо в скалите в началото на долината. Отдолу се виждат отворът на северния параклис и входът на притвора. Сегашният вход в църквата минава през олтарната част, нещо недопустимо от гледна точка на църковните правила. „Църквата“ се състои от три части – наос, притвор от запад, малко по-нисък и тесен от наоса, и параклис от север, чиито външни източна и северна стени са разрушени. И трите помещения са били изписани изцяло. Времето, влагата и посетителите са нанесли тежки поражения на стенописите, особено на тези по стените. За щастие голяма част от изображенията по таваните на наоса и притвора са сравнително добре запазени, а напоследък – и внимателно укрепени, документирани и реставрирани от художниците реставратори на НИПК[173].

Че „Църквата“ е била посветена на Богородица, доказва ктиторският портрет на **94** цар Иван-Александър върху северната стена на притвора, който поднася към скала с макета на храма на Богородица[174]. Размерите на храма, неговото посвещаване на Богородица, а и самата стенописна украса свидетелстват, че това е главната църква на манастира през XIV в. Тук са изписани всички сцени, задължителни за храм, в който се отслужва литургия. Въпреки че украсата на олтарната част е унищожена, фрагментите от образите на три ангела с рипиди в ръце в североизточния ъгъл на тавана подсказват, че там е била изписана „Божествената литургия“[175]. На запад от олтарната преграда е унищожена напълно само една сцена, навярно „Сретението“. Сцените по тавана са разпределени по три в четири реда, като започват от североизточния ъгъл. Долните части на композициите са ориентирани на изток, а главите на фигурите – на запад, за да могат молещите се, обърнати към олтара, с едно вдигане на главата да ги разгледат. Върху стените на наоса, над светците в цял ръст също е имало един ред сцени. Първите седем сцени върху тавана илюстрират част от Големите църковни празници. „Благовещението“ и „Рождество Христово“ от първия ред са твърде избледнели, но чертите в мократа мазилка (графии), набелязвали силуетите на фигурите, и цветните петна на дрехите все още личат. Можем да различим запътения с едра крачка архангел Гавриил и седналата Богородица от „Благовещението“, родилката Богородица в центъра на „Рождеството“, покланящите се влъхви, замисления Йосиф и др. Страничните две сцени от втория ред – „Кръщението“ и „Възкресението на Лазар“ – са в почти същото състояние. Най-добре е запазена средната от **95** трите – „Преображението“ – силно раздвижена композиция, в която драматичните ефекти – падналите апостоли Петър и Йоан и полетелият надолу с главата, като че пометен от експлозия Яков, са подсилени и от контрастно третирания скалист пейзаж. Дълбоките назъбени тъмнозелени сенки под розовата скала, на която е застанал обгърнатият от божествено сияние Христос, както и краищата на химатиите на двамата старозаветни пророци, като че привлечени от магнит към сиянието, активно участват в изграждането на композицията. Тази сцена, чиято симетрична композиция е особено подходяща за случая, е в средата на тавана в наоса. Сиянието и кръстосаните зад Христос диагонални лъчи като че са насочени към ъглите на помещението и го обхващат със светлината си. Преображението се смята за едно от важните доказателства за божествената природа на Христос[176]. Най-ранното известно изображение от средата на VI в. се намира в абсидата на църквата на манастира „Св. Екатерина“ на Синай, където е особено силно почитането на Мойсей[177]. Именно сред синайските монаси се е зародило характерното за отшелническия мистицизъм вярване, че отдаденият всецяло на пост и молитва отшелник може да бъде осенен от божествената Таворска светлина на Преображението. Затова „Преображението“ е изобразявано на видно място и в други пещерни храмове, като близката „Съборена църква“ или скалните скитове при Карлуково[178]. На „Преображението“ е била посветена и първата издялана в скалите на Ивановската долина църква от бъдещия патриарх Йоаким и неговите ученици. Вярването в силата на Таворската светлина е възродено в пренесеното през XIV в. на Балканите от Григорий Синаит учение на исихастите, което, както изтъква Дж. Майендорф, не е нищо друго освен връщане към основните идеи на аскетизма[179]. От „Влизането в Ерусалим“ („Цветница“) на следващия ред е запазена чудесно изваяната група на юдеите посрещачи пред стените на града и децата, които се събличат, за да постелят дрехите си на пътя на Христос. Със следващите две сцени започва илюстрирането на Христовите страдания, които завършват с неговото „Разпятие“. Редът не е спазен точно: „Умиването на нозете“, което предшества по време „Тайната вечеря“, тук е на второ място. Майсторът е направил това разместване, за да подчертае централната ос на помещението, тъй като от двете сцени само „Тай-

ната вечеря“ има подходяща за целта композиция. Фантастичният купол на Сионската зала, увечан от издигнат акротер, е уравновесен от два излизащи напред и встрани архитрава, подпрени на колони, които на свой ред лежат върху гърбовете на спящи лъвски фигури – символичен паралел на събитието: „Христос спи като човек, а бди като Бог“[180], т. е. в случая той веднага узнава тайните помисли на предателя Юда. Сигмовидната маса от втория план, заобиколена отвсякъде от фигурите на апостолите, като предните са изобразени в гръб, подсилва равновесието на композицията, въпреки
96 че Христос е в левия ѝ край. В „Умиването на нозете“ композицията е отворена вдясно. От стената до кулата в центъра на фона също излизат архитрави и колоната под този, който завършва зад фигурата на Христос, е подпряна от седнал атлант. В най-западния ред от тавана на наоса са изобразени, този път в хронологичен ред, още
97 три сцени от „Страстната седмица“. Първа е „Молитвата в Гетсиманската градина“, обединила два епизода. Вляво личат останки от нимба и вдигнатите към небето за молитва ръце на Христос. Начупените едри скали, издигнати в централната част на фона, като че свързват жеста на молещия се с небесния сегмент, от който се подава божията ръка. Пред скалите е разположена групата на спящите апостоли, а вдясно Христос укорява разбудения Петър. В дясната част на фона, зад хълмовете, се издигат стените и кулите на Ерусалим, устремени също към небесния сегмент. В средата
98 на реда е „Предателството на Юда“, където стройната фигура на Христос бележи центъра не само на композицията, но и на целия ред сцени. Драматичната наситеност на момента е отразена и тук в издигнатите зад Христос скали, нарязани от дълбоки, почти отвесни сенки. Ритъмът в тази композиция е особен: раздвижената група войници и слуги зад гърба на Христос като че е спряна от кроткото спокойствие, с което той бавно крачи към Юда, докато на устремения с едра крачка предател се противопоставя, плътна и сбита, група юдеи с факли и светилници в ръце. Съвсем различно е композирана третата сцена, която също съчетава два епизода: „Отричането на Петър край огъня“ и „Съда на Анна и Каяфа“. Всяко от двете събития е подчертано от архитектурните елементи на фона, подпрени на средно висока стена, която ги обединява. И тук Христос е в центъра, като фигурата му е изтъкната от тъмносините дрехи. Леката елегантна извивка на тялото му намира отзвук в наклона наляво на колонки и стълбове. Той и тук като че спира движението, намалява напрежението в жестовете на Петър и войника край огъня или на втория войник, вдигнал ръка над него. Кротко наведената му глава прави излишен жеста, с който Анна разкъсва дрехата си. Както в „Умиването на нозете“, фигурата на Христос е дублирана от скулптурата на атлант, подпрял с главата си архитрав от архитектурния фон[181]. Повторението на този мотив ни напомня, че подобно на Прометеевия брат Атлант, подпиращ небесния свод, Христос, според християнското учение, е поел непосилната тежест на човешките грехове. Като се има предвид засиленият интерес към античната литература и изкуство в целия християнски свят през XIV в., този повтарящ се паралел едва ли е случаен.

В източната част на ивановската „Църква“ са изобразени евангелските сцени, които свидетелстват за Въплъщението: „Благовещение“, „Рождество“; тези, които потвърждават божествеността на Христос: „Кръщението“, „Преображението“, „Възкресението на Лазар“ и началото на неговите страдания, като върху западната стена на наоса намираме и „Бичуването на Христос“[182]. Върхът на тези страдания – „Разпятието“ – е било представено в няколко последователни епизода върху южната стена. Днес, макар и много разрушени, се различават „Качването на кръста“, самото „Разпятие“ и „Свалянето от кръста“. На отсрещната, северната стена, също в няколко епизода е илюстрирано Възкресението: „Неверието на Тома“, „Жените мироносици пред празния Христов гроб“ и „Слизането на Христос в ада“. Върху западната стена са били изписани още два от Големите празници – „Възнесението“ и „Успение Богородично“. Вероятно в олтарната част е била изобразена „Петдесетницата“, която е допълвала празничния цикъл. Тези изображения показват, че в наоса на църквата са били представени всички по-съществени моменти от евангелския разказ, че неговата украса е била едно завършено цяло. От реда със светците в цял ръст е останало твърде малко. В страниците на прозореца до олтара от север са изписани Мойсей и Арон, а до тях – херувим. Останалите светци по тази стена със свитъци в ръце е трудно да се идентифицират.

Таванът на притвора е по-нисък и по стените тук са изобразени само ктиторите и светци в цял ръст, повечето монаси и отшелници. Сред тях се разчитат надписите до св. Теодосий Общежител, Йоан Лествичник, Онуфрий и Иларион Велики. Всичките сцени, изписани върху тавана, имат второстепенно значение. Те допълват в по-голямата си част разказа за Христовите страдания. Това са „Носенето на кръста“, „Подаването на Христос оцет с жлъчка“, „Поруганието“, два епизода от „Съда на Пилат“: „Христос пред Пилат“, „Пилат си мие ръцете“, двойното „Отричане“ и „Разкаянието на Петър“, „Разкаянието на Юда“ и неговото Обесване. В най-западната част на притвора към тях са добавени две сцени от живота на Йоан Кръстител: „Йоан Кръстител изобличава Ирод“ и „Посичането на Предтечата“. Тъй като те се намират над ктиторския портрет на Иван-Александър, вероятно Йоан Кръстител е тук в качеството си на негов покровител.

Стените и таванът на параклиса северно от наоса също са били изцяло изписани. Макар и много повредени, техните стенописи са сравнително четливи. По тавана са изобразени сцени от живота на св. Герасим Йордански, създал голяма лавра (мъжки общежителен манастир) край Ерусалим. На западната стена е илюстриран известният разказ от Патерика за св. Герасим и лъва: „Излекуването на ранената лапа на лъва“, който после става неразделен другар и помощник на отшелника , и „Открадването от бедуините и връщането на повереното на лъва магаре“[183]. Фрагментите от третия епизод са неясни. Върху западната и южната стена на параклиса се разгъва една композиция. И тук, както в съседните сцени, зад скалите на фона се виждат ротондата на Христовия гроб и крепостните стени на Ерусалим. Множество отшелници се стичат, повечето пеша, някои носени от своите събратя, от всички краища на сцената към едно място пред храма, където няколко монаси са наведени като че над саркофаг. В житието на св. Герасим е казано, че монахът е имал видение, което му предсказало смъртта на неговия наставник Евтимий Велики, създател на друга от големите лаври в Йорданската пустиня, и е успял да пристигне навреме за неговото погребение[184]. И наистина, сред стичащите се отшелници ще разпознаем предпоследен върху западната стена св. Герасим, възседнал своя опитомен лъв. В други по-късни паметници подобна композиция илюстрира погребението на св. Ефрем Сирин[185].

И тук за нас е важен подборът на изобразените светци. Напълно естествено е в една отшелническа обител да бъдат изобразени първите монаси отшелници, чийто пример е вдъхновявал през Средновековието страните на християнския Изток. Показателно е обаче наличието на образа на св. Теодосий. Това може да бъде само Теодосий Общежител, родоначалникът на общежителното (киновиално) монашество, тъй като Теодосий Търновски, умрял около годините, когато са рисувани стенописите на църквата, е признат твърде късно за светец от българската църква[186]. Повечето надписи показват имената на основателите на големи общежителни манастири. Сцените в параклиса прославят подвизите на още двама от тях. Безсъмнено всичките тези изображения е трябвало да изтъкнат палестинските монашески общежития като образец за монасите от царската лавра „Св. Архангел Михаил“ в долината на р. Русенски Лом.

Няма да разглеждаме подробно иконографията на паметника, която има паралели и в други стенописи от Балканите[187]. Причината за широката известност на Ивановските стенописи се крие преди всичко в техните художествени качества. Живописта и в трите помещения на „Църквата“ отразява единни художествени схващания и е творба на едно зографско ателие. Еднакви по основен състав са и багрите, с които е била изработена. Както установява художник-реставраторката Б. Дживджанова, в изпълнението на стенописната украса са участвали най-малко двама майстори[188]. Едно внимателно сравнение може да ни покаже разликите между тях. Главният майстор е рисувал стенописите в наоса на църквата, където фигурите, леко източени, се огъват в разлюлени стойки. Жестовете им са изящни и отмерени, а архитектурните детайли и особено скалистият пейзаж активно участват в общата атмосфера във всяка композиция, като са съзвучни на душевното състояние на участниците. Лицата и откритите части на телата са моделирани от майстора с меките преливи на топла златиста охра. Той я полага върху подложка от същия цвят, като постига изсветляване с постепенно разбелване на основния тон. Финият тъмночервен контур на овала се губи в червеникавите сенки, а мекорозови полутонове допълнително оживяват формите на плътта. За да избегне еднообразието при групите от фигури, майсторът леко нюансира тази охра чрез различен примес – малко кафяво, малко сиво или зеленикаво, с което неусетно отделя всяка фигура от останалите. Но той разнообразява и израза на всяко отделно лице. Няма две лица с еднакъв овал – всяко има свои индивидуални черти, които с едва забележими подробности го отличават от другите. Ако две лица имат прави носове, например в групата юдеи от дясната част на „Предателството на Юда“, единият нос е издължен, другият – леко чип, а между тях се очертава профил с изгърбен гръцки нос. Едно от челата е ниско, второ – високо и изпъкнало, трето – тясно и обрамчено с къса тъмна коса, като овалът на лицето се стеснява в правоъгълна брадичка. Двете доскоро запазени старчески лица в „Умиването на нозете“ са още

100 една илюстрация за това. Всеки един от апостолите в тази сцена реагира по свой собствен начин на събитието и няма двама със същия жест или израз или такива, чиито еднакви по кройка дрехи да образуват еднакви гънки от формите на телата. И това разнообразие е правило за големия Ивановски майстор. Дори при двете сбити групи от юдеи във „Влизането в Ерусалим“ и „Предателството“ той успява да го постигне. Той обръща участниците от предния ред в разговор към тези зад тях, но всяка глава е различна, наклонена по различен начин. Различни са жестовете и стойките, и гънките на дрехите. Подобен стремеж към разнообразяване на църковната живопис е характерен за нашите стенописи от XIII в. в Търново и Бояна и в това отношение Ивановският майстор е пряк наследник на търновската живопис, като достига върха на нашето изкуство от XIV в.

Стенописите, създадени от този майстор, са издържани в топла гама с превес на златистата охра, подсилена от розовите архитектурни съоръжения и скалистите хълмове със сиво-кафеникави сенки, от топлото кафяво на някои дрехи, при което меки сиви, сиво-зелени или кафеникави полусенки облагородяват хармонията. Изумруденозеленото, тъмносиво-синьото (което не се среща при втория майстор и е употребено само за дрехите на Христос и Богородица), малиновочервеното или розовото на другите дрехи се откроят в различни по сила и нюанс петна върху този фон с мекота, за която допринася и съвършената, преливаща моделировка на тъканите[189]. Белите блясъци, които бележат осветените места, изплуват от меките преливи и като че светят със своя собствена светлина. Топлата жизнерадостна цветова гама, успокоена от поставените на място петна на полусенките, звучи особено изискано.

Архитектурните детайли от фоновете са още едно свидетелство за богатата творческа фантазия на майстора – със странните архитрави, насочени към смисловия център на композицията, с кулите и колоните, издигнати зад основните действащи лица, с назъбения силует на стените, пред които неочаквано израстват раздвижени скалисти шкарпи. Тези архитектурни съоръжения и детайли (някои от които напомнят античната архитектура) са обаче твърде далече от реалистичното схващане за пейзажа. Както казахме по-горе, макар и относително оразмерени с човешките фигури, те си остават нереални, фантастични като цяло. Освен това също в съгласие с византийската естетика всяка отделна форма е предадена с различна перспектива, най-често обратна на зрителната, като убежните точки на страните, които би трябвало да отиват в дълбочина, се събират към зрителя, в смисловия център на композицията, и изтъкват отделните епизоди и главните участници в тях[190]. По този начин пейзажът от фона, природен или архитектурен, е натоварен с определени смислови функции и това е в съгласие с многослойната символика на всяка една от сцените. Всяка отделна композиция тук притежава свой вътрешен ритъм, който се предава на следващата сцена и свързва в едно разказа за живота и страданията на Христос. Отбелязахме, че средните композиции, разположени по надлъжната ос на наоса, са добре центрирани. Но и всяка от композициите в южната част на тавана, на края на всеки ред, е отворена по един или друг начин надясно и внушава продължението на разказа в следващия ред с изключение на „Съда на Анна и Каяфа“, която затваря цикъла. Пред очите ни е едно не само дълбоко премислено, но и дълбоко почувствано от талантливия Ивановски майстор придворно изкуство от висока класа.

Писано и говорено е за приликата на тези стенописи с мозайките и фреските в
101 църквата на манастира „Хора“ (Карие джамия) в Цариград, изпълнени около 1320 г., и с миниатюрите в „Богословския трактат на византийския император Йоан Кантакузин“ от 1370–1375 г.[191] (ръкопис от Парижката национална библиотека, gr. No 1242). Към тях бихме прибавили и мозайките на църквата „Св. Апостоли“ в Солун, създадени вероятно от цариградско ателие около 1313–1315 г.[192], и стенописите на майстора Калиергис в църквата „Св. Спас“ в Бер от 1315 г.[193], както и още един цариградски
102 ръкопис – Четвероевангелието от 1346 г. с ктитор Исак Асен Палеолог[194], син на българския цар Иван III Асен и на Ирина Палеологина (манастир „Св. Екатерина“ на Синай, cod. gr. 152). Във фреските и мозайките на Карие джамия античните заемки са повече, отколкото в Иваново, като се съчетават и с нов интерес към действителността. Там освен животински маски виждаме и части от интериора на сгради, предадени с линейна перспектива, а покривите им са подпрени на скулптирани конзоли[195]. Фигурите имат обем и плът, но са прекалено издължени. Налице е и стремеж към индивидуализация на лицата, което особено проличава при отделните светителски образи. В „Църквата“ при Иваново, където е отразено характерното за 60-те години на века връщане към класицизиращите тенденции от първите две десетилетия[196], някои от тези елементи са вече отпаднали. Архитектурните съоръжения имат отново

фантастичен характер, нито една драперия не е преметната или завързана за архитравите и колоните, затова пък е засилено вътрешното напрежение в сцените чрез съучастието на пейзажа в общата атмосфера на композицията. Със своето творчество Ивановският майстор наистина съперничи на най-доброто от фреските в параклиса и някои от мозайките на Карие джамия и „Св. Апостоли“ в Солун. Фигурите, които в Карие джамия се характеризират със своята специфична стабилност, в ивановската „Църква“ имат собствен вътрешен ритъм и изтънченост, което се дължи и на уроци, получени от украсата на ръкописите, от изящните византийски миниатюри, съперничещи си с произведенията на клетъчния емайл. Може би не е случайно, че в търновския царски двор през времето на Иван-Александър са били копирани византийски ръкописи с миниатюри от XI в.[197]

Известният гръцки византолог М. Хадзидакис[198] с основание обръща внимание на приликата между стенописите на „Църквата“ и тези над арките в южната галерия на храма „Богородица Одигитрия“ („Афендико“) в манастира „Врондохион“ в Мистра, Пелопонес, от около1366 г. Топлият колорит, съчетанието на фантастични и съразмерни с човешката фигура архитектурни детайли и известна виртуозност на изпълнението наистина доближават двата паметника. В ивановската „Църква“ обаче фигурите като че са по-изящни, малко по-безплътни и, ~~бихме казали~~, по-елегантни от тези в галерията на Афендико. От същото време – третата четвърт на XIV в. – са и повечето стенописи в църквата „Св. Богородица Перивлептос“ в Мистра, създадени вероятно от цариградски майстори[199]. Тук също могат да се намерят общи черти с Ивановските стенописи, но това са черти на епохата или на самото класицизиращо течение в живописта от това време. Същевременно стенописите в „Св. Богородица Перивлептос“ в различна степен у различните майстори (защото те са няколко) са значително по-многолюдни, с отрупани със скали и архитектурни детайли пейзажи, бихме казали, по-многословни от наистина класическите по своята вътрешна овладяност Ивановски стенописи.

Като изследва стила на живописта в Карие джамия, О. Демус бележи етапите на развитие на палеологовската живопис. Той отнася към 60-те години на XIV в. един паметник на книжната миниатюра – гръцкото евангелие с псалтир № 407 (497) от Историческия музей в Москва, но го дава именно като пример за различните изяви на палеологовските тенденции[200]. Този ръкопис не може според нас да бъде посочен като близък паралел на Ивановските стенописи[201]. М. Алпатов с право отбелязва[202], че миниатюрите на този ръкопис могат да се свържат по стил с евангелие № 5 от манастира „Ивер“ на Света гора. Миниатюрите в евангелие № 407 от ГИМ носят белезите на ръкописите от цяла една група, които са близки на Иверското евангелие[203] – един особен изтънчен естетизъм, който ще намерим и в мозайките на Карие джамия. Характерните за миниатюрите плътни, сочни устни, леко удължените овали със заоблени брадички, прекалено извисените пропорции не се срещат в Иваново. Този вариант на палеологовската живопис е отразен в част от друг наш паметник – миниатюрите на цяла страница в Томичовия псалтир[204]. Разликите между московския гръцки ръкопис и стенописите от „Църквата“ на Ивановската лавра въпреки чертите, характерни за епохата, и един общ за двата паметника динамизъм са значителни.

[illegible]

Вторият от майсторите в „Църквата“ е работил в притвора и вероятно в параклиса. Той също има висока професионална подготовка в традициите на Палеологовския стил от началото на века. На пръв поглед е дори трудно да се намерят разликите в изпълнението на стенописите при отделните помещения. И все пак те са налице. Вероятно това са разликите между изкуството на опитен възрастен майстор и неговия най-добър помощник. Този помощник се старае да рисува като своя учител и това проличава най-ясно при архитектурния пейзаж, където той често копира елементи от сцените в наоса. Но тук архитравите, които излизат от сградите, не се подпират на 103
тънки колонки или на скулптирани атланти и животински фигури, а на тежки стълбове и греди, някои от които опират върху стената на фона. Две скали излизат пред стената в „Носенето на кръста“, като подчертават фигурите на Христос и Симеон Киринейски, наведени по еднакъв начин, а и групата жени зад Христос е доста еднообразна. Тук преобладава зеленикавата охра, която по особен начин умъртвява пейзажа. В моделировката на фигурите прозрачните сиви полусенки от наоса са заменени с охрови, премного тонове са положени върху характерната за този художник охрова подложка. Изисканата колоритна хармония на Ивановския майстор от наоса и вътрешният ритъм, разлюлял неговите фигури, са непостижими за втория зограф. Той просто не притежава огромния талант, въображението и вдъхновението на своя
учител, но е също добър майстор. Фигурите, рисувани от него, са моделирани по 104

всички правила на съвременното му изкуство. Гънките са разработени с четири степени на изсветляване. Блясъците и полусенките са положени точно и умело. Фигурите имат и обем. Те са застанали убедително и движенията им са верни. Като чисто формален белег ще отбележим скъсените бедра и удължените торсове, както и широките бордюри в долния край на хитоните. Силно повредените стенописи в параклиса са вероятно също от втория майстор, ако съдим по охрово-зеленикавите хълмове и скалите от пейзажа. Както казахме, живописта в „Църквата“ е творба на едно художествено ателие и нейната изисканост и високи художествени качества го определят като търновско придворно ателие. Не знаем дали майсторите му са учили в Цариград, в Солун или при дошли в Търново византийски зографи, както смятат някои специалисти. Надписите към стенописите на хубав български език с характерни за Източна България белези са написани сякаш от калиграфите на придворната канцелария – толкова близка е приликата им с писмото от грамотите на владетеля. Твърде малко са паметниците от третата четвърт на века с такива високи художествени качества и затова стенописите от ивановската „Църква“ са включени в листата на паметниците със световно значение от комисията на ЮНЕСКО.

Вероятно от ръката на търновски майстор от същия художествен кръг е излязла известната икона на св. Иван Рилски от Рилския манастир (инв. № 282), в която виждаме най-доброто от класицизиращите тенденции на века[205].

Може би точно тези тенденции в развитието на монументалната живопис у нас са претърпели промени по посока на допълнително уедряване на фигурите и засилване на експресията в жестове, стойки и изрази на лицата, каквито виждаме в мощните 105 раздвижени изображения на пророци от най-горния ред в барабана на купола на со- ❖ фийската църква „Св. Георги“. Те принадлежат към третия живописен слой в църквата[206], свързан с бюста на Вседържителя в калотата на купола, и са изпълнени преди 1382 г., когато София е превзета от турците.

Днес тези изображения са почти изличени, но стари фотографии дават представа за бурните жестове на мощните, масивни тела, за разветите дрехи и свитъци, за експресията в израза на едрите, умело моделирани лица – една изключително внушителна и могъща живопис, дала на А. Протич основание да говори за „български средновековен барок“[207]. Друг въпрос е дали терминът „барок“ е на място в случая, но той 106 изяснява впечатлението, което са създавали тези изображения. Н. Мавродинов обръща внимание на тяхната прилика със стенописите в църквата „Св. Андрей“ на р. Треска до Скопие, рисувани от зографа митрополит Йоан през 1388–1389 г.[208] Там виждаме живопис, която е наистина близка в много отношения и до стенописите на „Църквата“ в Иваново – в архитектурни съоръжения, композиция, силуети и т. н., като показва един следващ етап – на допълнително уедряване и раздвижване на фигурите.

Според нас за развитие на същата тенденция – едри, триизмерни тела, моделирани умело със съпоставка на допълнителни и контрастни тонове – свидетелства широко известната Погановска икона[209], където обаче експресията е овладяна за сметка на по-изискани стойки и жестове. Доскоро авторите бяха единодушни, че иконата е създадена около 1395 г. по поръчка на съпругата на последния византийски император Мануил Палеолог – Елена, дъщеря на кюстендилския деспот Константин Драгаш, и е работена в цариградските ателиета. Г. Бабич обаче предложи хипотезата, че иконата е създадена в Солун за Елена, съпругата на серския деспот Йоан Углеш, след 1371 г.

Отглас на палеологовската живопис, свързана с Търново, но чийто майстор е запознат и с паметниците от Западните Балкани, виждаме в стенописите на малката ❖ полупещерна църква (скит) „Св. Марина“ срещу Карлуковския манастир[210]. Тя е притежавала минимума от сцени и изображения на светци, задължителни за една църковна сграда. По всяка вероятност таванът под двускатния покрив не е бил изписан. 107 Доскоро можеха да се различат изображенията на „Богородица Ширшая небес“ и „Мелизмоса“ в абсидата и на „Благовещението“ от двете ѝ страни, на което от фронтона на стената присъства Бог-Отец. Запазени са фрагменти и от „Кръщението“, „Петдесетницата“, „Преображението“, „Възкресението на Лазар“ и „Влизането в Ерусалим“. „Успението“ е било над западната врата, но днес не съществува. Повечето от изобразените светци са монаси и отшелници, шест са военни светци, а до входа са изписани св. св. Константин и Елена. В протезисната ниша е изобразен „Христос в гроба“ – т. нар. „Пиета“. Външната западна стена като „преддверие на Новия завет“ е покрита с изображения на лица и сцени от Стария завет – „Гостоприемство Аврамово“ („Старозаветната Троица“) и „Жертва Аврамова“, и тук обединени от изображението на 108 „Христос Ветхи Денми“ (по-стар от дните) във фронтона на стената; двамата архангели Михаил и Гавриил като стражи от двете страни на входа и родителите на Богоро-

дица – Йоаким и Анна, като доказателство за човешката природа на Христос. В люнета
над входа е изобразена св. Марина, която удря с чук беса изкусител Велзевул.
Добре обмисленото разпределение на сцените показва, както и в други наши паметници,
задълбочено познаване на църковната символика. Върху южната външна стена
е изобразено семейството на ктитора – болярината Рутеш със съпругата си и синът 109
им Константин. (За отбелязване са едноглавите орли върху дрехата на ктиторката.)

Паметникът е много интересен от стилова гледна точка. Стенописите са работени 110
от двама майстори, единият от които, по-опитният, е възпитан в традициите на палеологовската
живопис и напомня майстора от притвора на ивановската „Църква“. Вторият,
по-сух, графичен и необичаен от гледна точка на разглежданите дотук паметници,
напомня някои романски стенописи или по-вероятно – техните стари образци
от Кападокия. Богатата цветова хармония на стенописите е изградена предимно в
топли червеникави тонове (дори плътта на лица и тела е кафеникаво-оранжева), но
те се уравновесяват от прилагането на допълнителни тонове, а и на приглушаващи
общото звучене сребристосиво (може би е било светлосиньо), по-тъмносиво, студено
зелено, пурпурнолилаво и черно. Това богатство и равновесие на колоритния строй
дава право още на К. Миятев да свърже стенописите на „Св. Марина“ с Търново[211].
Редица детайли в иконографията обаче и тук водят до старите паметници от Западните
Балкани, например Костур, с което свидетелстват за устойчивостта на местната
иконографска традиция[212]. Живописта в „Св. Марина“ показва смесването на местна
почва на различните течения и традиции през епохата – не само тяхното съжителство,
но и взаимното им проникване, което е налице и в други наши паметници и което
тук е дало интересни резултати.

Хубави, изтеглени пропорции на фигурите с малки глави и внимателна, иконописна
по тип моделировка на плътта виждаме в стенописите на параклиса „Преображение
Господне“ в най-горния етаж на Хрельовата кула в Рилския манастир[213]. Забележителна ❖
е тематиката на тези стенописи. Източната част на параклиса – наоса – има шесторебрен
купол, в центъра на който е изобразен Христос Емануил, символ на божествената
премъдрост. Около него седем полуголи фигури символизират даровете на Светия
дух (седемте стълба на мъдростта). Под тях се разгръща „~~Божествената литургия~~“, в 111 "Премъдростта си съгради храм" (Притчи 9,1-5
която участват четири групи светци: йереи, царе пророци, мъченици и апостоли. В
пандантивите, както обикновено, са изобразени евангелистите. В двете странични конхи
и люнета над западната врата са запазени най-ранните три известни сцени от Житието 112
на св. Иван Рилски. По стените са изписани светци монаси и отшелници. Не по-малко
интересна е украсата на западното помещение – притвора. Ангелите в императорски
дрехи, запътени с поклон към изток, под медальон с бюста на Христос Вседържител 113
в купола напомнят украсата в куполите на „Св. Георги“ в София и „Св. София“ в
Трапезунд. Около Вседържителя са изобразени небесните светила, а между ангелите –
серафими. По стените на помещението се разгъват илюстрации на стихове от Давидовите
псалми (пс. 146, 149 и 150), като върху различните части на стените са изобразени
отделни групи, хвалещи Господа, между които най-интересна е тази на музикантите.
Подобни изображения има в стенописите на Марковия манастир (Скопско) от около
1376 г. („Божествената премъдрост“ в купола) и в притвора на лесновската църква „Св.
Архангел Михаил“ от 1349 г. – Давидовите псалми[214].

Дълго време стенописите са били замазани с вар, което е повредило най-горния
слой, и днес те изглеждат по-плоски и мъртви, отколкото са били в действителност.
Дрехите, украсата на изображенията, самите пропорции на фигурите дават основание
да ги датираме по-късно от публикувалия ги Л. Прашков, който смята, че са създадени
веднага след изграждането на кулата в 1335 г. Особено характерна е иконописната,
силно изтъкваща обемите моделировка на плътта, която е един от белезите
на живописта от втората половина и края на XIV в. и от следващия – XV в. Най-ранните
примери за този тип моделировка виждаме при един от майсторите в църквата
„Богородица Перивлептос“ в Мистра, рисувал „Божествената литургия“ през третата
четвърт на XIV в.[215]

До неотдавна се смяташе, че първият стенописен слой в църквата „Св. Димитър“ в ❖
Търново, където според преданието в 1285 г. е обявено въстанието на болярите Асен и
Петър, датира от края на XII в., тъй като въстанието е обявено при освещаването на
църквата[216]. Доскоро там личаха фрагменти от изображенията на църковни отци в
абсидата, единия със свитък, от който личи текстът на Богородичната молитва от
литургията[217]. Проведените в началото на миналото десетилетие реставрационни
работи от НИПК[218], довели до разкриване на повече фрагменти от първоначалната
живопис, значително променят картината. Днес са разчистени и образите на църков-

ните отци върху стените на бемата, и редицата от ангели дякони във втория регистър на абсидата, запътени към олтарния престол, изобразен над прозорчето – т. е. участници в „Божествената литургия“. Над протезисната ниша, където и до днес личи по-късно изображение на „Христос в гроба“, са разкрити образи на йерарси и дякон. Разчистени са и орнаментални мотиви по профилите на арките, нишите и абсидния прозорец. Всичко това дава сериозни основания за ревизиране на досегашната датировка на първичния живописен слой. Впрочем, както показват археологическите изследвания, първоначалната абсида на църквата е била срутена (вероятно от земетресение) доста скоро след изграждането ѝ и иззидана отново[219]. Южно от храма са
114 намерени и други стенописни фрагменти. За нас най-интересна е редицата от ангели в дяконски дрехи, изобразени в абсидата. Те са разположени по трима от двете страни, запътени с лека крачка към изток. Стъпват върху тъмночервен „под“, като зад тях фонът е преграден от розова стена с богата архитектурна украса. Стихарите им са бели, с охрови и керемиденочервени сенки и по-тъмен бордюр в долната част.
115 Крилата имат червено-кафяви и сиво-бели пера. Фигурите са високи, източени, леко приклекнали, с малки, внимателно моделирани глави. Главите, тяхната форма, моделировката и овалът на лицата, а и общите пропорции на целите фигури твърде много се доближават до тези от параклиса на Хрельовата кула и споменатите стенописи от Мистра и заедно с редицата от ангели, участници в „Божествената литургия“, които не са характерни за XII в., налагат предатирането на ранните стенописи в църквата „Св. Димитър“ във втората половина на XIV в.[220] Видът и украсата на стената от фона, линираните с охрови черти свитъци на църковните отци, двойният контур на омофорите и наклона на фигурите им се срещат в група паметници от втората половина на века, разгледани от В. Джурич, които се намират в диоцеза на Охридската архиепископия. Това са стенописите в църквите „Св. Богородица“ на о-в Мали град в Преспанското езеро от 1368 г., „Св. Атанасий“ в Костур (1384–1385), „Христос Зоодотос“ (Животодавец) в Боре (Емпориум, Албания) от 1390 г. и „Св. Атанасий“ в с. Калища на Охридското езеро (от около 1400 г.)[221]. Обединяват ги освен изброените от нас стилови белези и редица еднакви иконографски схеми, както и украсата на стената от фона в някои сцени. Както предполага В. Джурич, майсторите от това ателие са имали солунски образци и вероятно и подготовка. От XIV в. датират и паралелите на орнаменталните мотиви в църквата „Св. Димитър“[222].

През XIV в. се срещат все по-често малки еднокорабни църкви предимно с гробнично предназначение, покрити с надлъжен полуцилиндричен свод, като тази в Станичене. Новата архитектурна форма и намаленото пространство са наложили редуциране и прекрояване на декоративната система. Поради липсата на купол различните образи на Христос заемат зенита на свода. Пророците, в две редици по склоновете на свода, фланкират тези изображения. Под тях се разполагат сцените от евангелския цикъл, докато образите на светци в бюст от втория регистър са включени в медальони. Липсата на странични олтарни помещения води до редуциране и на олтарната украса. В абсидната конха е представена Богородица Оранта в бюст от типа Ширшая небес (Платитера) с детето Исус в медальон пред гърдите. Отпаднала е обширната сцена на „Причастието“. Протезисът е заменен от ниша, в която се приготвят Светите дарове за литургията. В нея най-често се изобразява „Христос в гроба“ („Пиета“), а до нея или над нея – дякон Стефан.

Стенописите в малките еднокорабни църкви при селата Беренде и Калотина в Западна България са работени вероятно от местни майстори, учили в близките западни области. Те продължават в известен смисъл линията на църквите в Долна Каменица и Станичене, но с относително понижено художествено качество. По-добре запазени
❖ са стенописите на църквата „Св. Петър“ при Беренде[223]. Върху външната западна стена на църквата е имало изображение на български цар с надпис: **ıwань асѣнь въ х҃а б҃а . бл҃говѣрень ц҃р . н самодръжець (всѣмь) бльга(ромъ)**, което дава основание на някои автори да датират живописта от XIII в.[224] С разкриването на стенописите в църквата „Св. Никола“ при с. Станичене, където в 1331–1332 г. цар Иван-Александър е наречен „Иван Асен“, се доказа, че датировката от XIV в., която отговаря на стиловите особености на стенописите, е напълно правомерна[225]. Сред правите светци от първия
116 регистър в Беренде има някои хубави изображения, като например тези на св. Теодор Стратилат, св. Димитър или дякон Роман. Патронът на храма, апостол Петър, е представен в бюст на стената непосредствено пред олтарната преграда огромен, както в църквата в Псача (Македония)[226]. За отбелязване е изображението на Христос „Недремано око“ вдясно от абсидата[227]. На страницата на входната врата е бил изобразен св. Алекси, „человек Божи“, чиито мощи се пазят в Рим. В горните части на стените

Големите църковни празници са поместени в отделни, малко несръчно композирани сцени, а под тях се разгъват също отделни композиции със събитията от „Страстната 117 седмица“. В свода виждаме два реда пророци и „Събора на архангелите“, представен два пъти, като единия път ангелите носят медальон с изображението на Богородица. Редица от медальони, около които фонът е запълнен с растителни мотиви, отделя реда на правите светци и сцените от Евангелския цикъл.

Особено характерни за майстора, рисувал абсидата и долната част на храма – светците в цял ръст, медальоните и сцените от „Страстната седмица“, са широките конусовидни вратове и леко приклекналите стойки на скъсените фигури. Структурата на черепа и лицата в стенописите от долните редове е невинаги убедителна и чертите често не съвсем съразмерни. Формите са изтъкнати чрез едри петна от светлини и сенки. При плътта основата е тъмна, маслиненозеленикава, а контурът – кафяв. Найосветените места по плътта са подсилени с бели, малко твърди, леко завити, понякога успоредни средно дебели мазки.

Сцените и образите в свода – Големите църковни празници и пророците – са рисувани от друга ръка и имат различни, значително по-издължени фигури, но рисунъкът е по-неумел и пропорциите – несъразмерни. Пряк паралел на паметника е трудно да бъде посочен. Докато образът и надписът „св. Кирил Философ“ напомнят за „Св. 118 Никола“ при Станичене и „Св. Никола Болнички“ в Охрид, стиловите особености на стенописите ги свързват с охридски паметници от втората половина на XIV в. – „Св. Богородица Болничка“ (1368), „Мали св. Климент“ (1378), църквата в Рамача (1395), „Св. Димитър“ (края на века)[228]. Не бива да се отмине обаче употребата на носовки и ъ в надписите, която говори за българската им редакция.

Подобни особености, и то при надписи, изпълнени с почти квадратен маюскул, са били налице в стенната живопис на старата еднокорабна църква в м. Селище северно от днешното с. Ръждавица на р. Струма, между Земен и Кюстендил, от която доскоро ❖ стояха северната стена и част от абсидата[229]. В абсидната конха е била изправена „Богородица Ширшая небес“ с Христос в медальон пред гърдите, фланкирана от двама ангели в антични дрехи. Четирима църковни отци, от тях вляво личи надписът на Григорий Богослов, участват в „Мелизмоса“. Те са облечени във фелони с едри кръстове и носят разгънати свитъци в ръце. Запазени са били части от „Благовещението“ върху източната стена, образите на трима йереи (между които св. Йоан Милостиви) върху северната стена в олтарната част, сцени от „Страстната седмица“ и „Възкресението“ във втория регистър, от които доскоро личеха „Посещението на жените мироносици на Христовия гроб“ и „Слизането на Христос в ада“. Едрите фигури на светците и богато украсените с бисери корици на евангелията в ръцете им (В. Иванова говори и за силно стилизираните черти на лицата им) намират успоредици предимно от втората половина на века не само у нас и в съседна Македония, но дори и в Русия[230].

Ктиторският надпис над южното прозорче в църквата „Св. Никола“ при с. Калотина назовава цар Иван-Александър с истинското му име[231]. Стенописите са в доста окаяно състояние и за художествените им качества на място може да се каже твърде малко. В декоративната система са налице общи белези със стенописите в Беренде, а и в цял ред малки църкви от западната част на Балканите, главно във и около Охрид – „Дейсис“ върху северната стена, медальони във втория регистър, „Богородица Ширшая небес“ в абсидата, както и известни разлики в подбора на изобразяваните светци и сюжети, отразили местни култове или личните предпочитания на ктиторите. За връзки с Охрид говори също наличието на изображенията на Еразъм Охридски и Кирик и Юлита, чиито мощи са се намирали в този град[232].

В археологическия музей са запазени няколко образа и сцени, свалени през 1948 г. от художника К. Йорданов. Това са „Успение Богородично“ от западната стена и дясната част от изображенията в абсидата и по източната стена. Особено интересно е едно запазено в НАМ – София изображение на апостол Петър в медальон, което несъмнено копира по-стари (синайски?) образци[233]. Благодарение на тях можем да кажем нещо повече за стила на стенописите. Светците са с леко скъсени (по-скъсени в 119 сцените от горните регистри) пропорции на телата и едри широки лица с доста груби черти и сумарна, обща моделировка, която се състои предимно в зеленикаво засенчване до кафявия контур (всъщност зелена подложка, върху която се изгражда формата с постепенно, но не много нюансирано разбелване на охра). Докато при младите 120 голобради светци тази охра заема почти цялото лице, при старческите – например медальона с изображението на апостол Петър – тя покрива с плътни, едри петна, само леко дублирани от втора светла линия осветените части на лица и ръце. Това е похват, който се среща в западната част на Балканите до самия край на века, но вече при по-извисени пропорции на фигурите. Колоритът включва освен черно, охра, керемидено и виненочервено, също така и едно характерно за паметника изумрудено-зелено.

Широките плоски лица тук са различни от земенските и следват по-скоро образците от църквата „Св. Никола Болнички“ в Охрид (1330–1340)[234]. Най-близък паралел на стенописите от „Св. Никола“ в Калотина намираме в долните два регистъра на параклиса „Св. Григорий Богослов“ към църквата „Богородица Перивлептос“ („Св. Климент“) в Охрид, изпълнени през 1364–1365 г.[235]

В притвора на църквата в Калотина освен житието на св. Никола, група светици монахини и сцени от „Страшния съд“ са запазени и цяла редица ктиторски 121 портрети: две жени в интересни дрехи и шапки, четири малки деца, свещеник и боляринът ктитор, който отправя своя дар и молбата си към св. Никола. Имената им и ктиторският надпис са написани на бели табелки. Заслужава да отбележим и една особеност на надписите към стенописите: замяната на **д** с **т** в думите **нүтєіскн** (вместо юдейски в „Съда на Пилат“) и **блүтннцн** (в „Страшния съд“). В долния регистър върху източната стена на притвора има и втори, но не много по-късен живописен слой. Стенописи е имало и върху външната южна стена, над входа на църквата. Оказва се, че това е често срещана практика през XIV в. при нашите църкви[236].

Незначителни фрагменти са останали от стенописите в главната църква на ❖ пещерния Аладжа (пъстър – *тур.*) манастир[237] северно от Варна. Ако се съди по едно отдавнашно копие от стенописите в абсидата, там е имало два живописни слоя. Долният показва ръка с разтворено евагелие и текст на гръцки Пан(т)о(кратор?) на Христос Вседържител в бюст и ще е от края на XII – началото на XIII в. При второто изписване над него е била изобразена Богородица с детето Исус. Фрагменти от образа на „Христос в гроба“ („Пиета“) се различават и днес в протезисната ниша и датират втория слой не по-рано от края на XIII в. Както ще видим по-долу, стенописите в параклиса на най-горния етаж, в източната част на комплекса, са по-късни.

❖ В едно помещение на „Големия Нисовски манастир“ край р. Малки Лом, недалече от Червенската крепост, служило за гробнична камера, намираме стенописи от последната четвърт на XIV в. Помещението е отбелязано с буквата „М“ в скицата на К. Шкорпил[238]. То е било изписано изцяло. По стените са били изобразени фигури в цял ръст. От тях днес се различават по-добре трима светци монаси върху западната стена. Първият към юг е запазен най-добре. Личат белите коси, брада и вежди, предадени с умело положени върху тъмнокафява основа бели пастозни мазки. Охровият кукул е отметнат на гърба, вижда се и кафявата монашеска мантия. Върху тавана на помещението са разположени четири сцени с основата към изток: „Влизането в Ерусалим“, „Възкресението на Лазар“, вероятно „Разпятието“ и още една (днес разрушена) сцена, навярно от Възкресния цикъл, която също ще е била свързана с погребалното предназначение на помещението[239]. Доколкото може да се съди при днешното им състояние, стенописите имат значителна близост с изписаните около 1370 г. сцени в пещерната църква „Св. Богородица“ в с. Пещани, южно от Охрид, край Охридското езеро[240].

❖ Хубавите стенописи от малката посветена вероятно на Богородица църква, изградена в широк пещерен навес над Московдол, до средновековния град Червен[241], са рисувани според нас немного преди 1388 г., когато турският везир Али паша успява да превземе яката българска крепост. Гръцките надписи при тези стенописи свидетелстват за вероятната гръцка народност на майстора, може би избягал от югоизточната част на Балканите под напора на османския нашественик. Северната стена е 122 запазила фрагменти от медальонен фриз и цикъл със сцени от житието на Богородица, където малките лица с жив израз са умело моделирани, а архитектурата и някои детайли от облеклото носят спомена от елинистични образци[242]. Струва ни се, че изящната живопис в наоса на църквицата е създадена не по-рано от 60-те години на века, че тя е плод на споменатото вече връщане към класицизиращите тенденции от началото на XIV в. и затова е датирана от някои автори по-рано. Основание за нашата 123 датировка ни дават твърде дребните и изящно моделирани фигури, богатата украса на полетата около медальоните и начинът, по който е изграден архитектурният пейзаж в сцените. Стенописите в притвора – „Дърво Йесеево“ и фрагментите от „Страшния съд“, по-грубо изпълнени, са явно по-късни.

❖ В. Марди-Бабикова, публикувала останките от църквата до с. Мърводол, Кюстендилско[243], датира фрагментите от първия живописен слой в абсидната част във втората половина на XIV в. Това са изображения на светец с църковен сан в медальон в горния регистър на олтарната абсида и на двама светци, вероятно Козма и Дамян, върху външната абсидна стена, както и Богородица от „Благовещението“ вътре в храма. Днес тези фрагменти са почти нечетливи и това ни заставя да се доверим на Бабикова.

*

Тук е редно да разгледаме стенописите на няколко паметника, датирани, според нас неправилно, в XIV в.

Първият от тези паметници е църквата „Св. Тодор“ край с. Бобошево, Кюстендилско[244]. През 1964 г. Д. Панайотова публикува стенописите от втория слой на църквата, единствените добре различими днес, като ги датира от XIV в.[245] В иконографско отношение те наистина следват отблизо образци от тази епоха, но по отношение на стила не могат да намерят своето място сред художествената продукция на Второто българско царство или на балканската живопис от това време. Фигурите в сцените имат несъразмерно големи глави и широки уста, слаби, дребни, непропорционални тела, рисувани, както и лицата, със свободни и неособено умело положени мазки. Равновесието в композициите също е нарушено, както и колоритната хармония, при която е много характерно едно „бутилковозелено“, което не се среща в паметниците ни от XIV в. В абсидната част освен образа на св. Йоан Милостиви е и този на св. Кирил Философ, което позволява да предположим, че долният слой е бил наистина от втората или третата четвърт на XIV в. (ср. Станичене и Беренде), но и на св. Сава в свещенически одежди, т. е. Сава Сръбски, който не е засвидетелстван в нито един наш паметник от XIV в. Като се прибави и елементарният природен и особено архитектурен пейзаж, можем да бъдем сигурни, че вторият стенописен слой е от по-късно време. Сръбският колега Г. Суботич смята, че този слой в църквата „Св. Тодор“ е рисуван от майстора, работил през 1505 г. в „Св. Никола tou Magaliou“ в Костур[246]. Там ще намерим характерната деформация на лицата от „Св. Тодор“. Нека си спомним, че живописта от XVI в. на Балканите се характеризира със съзнателно до подражание връщане към иконографията и ред други особености на живописта от XIV в. в стремежа да бъдат съхранени изконните християнски образци. Но зографът от началото на XVI в. не е притежавал (поне този, рисувал евангелските сцени) умението на своя предшественик отпреди два века. Смесените гръцки и български надписи с доста елементарен правопис също подкрепят късната дата, като показват голяма езикова близост с надписите към стенописите от 1476 г. в Драгалевския манастир[247].

Друг паметник, чиято датировка според нас е твърде ранна, са стенописите, открити при разкопките на църквата „Св. Илия“ при крепостта Урвич, Софийско, публикувани от Н. Овчаров[248]. Авторът отбелязва, че стенописите са в два слоя, като от първия на място е намерена само долната част от фигура във военни дрехи до вратата на притвора, вероятно фигурата на архангел Михаил. Останалите фрагменти, които Овчаров датира от „началото на 70-те години на XIV в.“, са намерени в насипа предимно до южната стена на църквата, като повечето са части от сцени, илюстриращи евангелския цикъл в горните регистри на църковните стени. Публикувани са образите на две светици, допрели лица (от „Срещата на Мария и Елисавета“ или „Разпятието“), на светица с мафорий, на възрастен светец, по всяка вероятност апостол Петър, на мъченик с кръст в ръка и фрагменти от няколко голобради лица на млади светци или на участници в сцените. (Няколко фрагмента днес се пазят в НИМ – София.) Наистина пропорциите на лицата, късите прави носове, „бегливият“ овал около брадичката и някои други особености носят спомена от палеологовските образци и това е подвело младия автор за ранното им датиране. Но твърдите линии не само на контура, но и на гънките, обърнатите навън малки устни и плътните тъмни, преливащи от кафяво към зелено сенки, особено тези около носа и устата, са безспорен белег за по-късна дата на стенописните фрагменти, а именно късния XVI, ако не и началото на XVII в. Към същото време води и украсата на дрехата на мъченика (или мъченицата) с кръст в ръка[249]. Достатъчно е да сравним публикуваните фрагменти със стенописите от края на XVI в.: върху източната стена на притвора в църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси (1597)[250], в църквата „Св. Петка“ във Вуково (1598)[251], част от стенописите в „Св. Стефан“ в Несебър[252] или някои изображения от третия слой в църквата на Драгалевския манастир[253].

През 1990 г. беше публикувано едно доста подробно изследване както на целия скален комплекс, така и на стенописите, останали в пещерния Аладжа манастир край Варна[254]. Вече споменахме фрагментите от два живописни слоя в главната църква.

Двамата автори датират от края на XIII – началото на XIV в. и стенописните изображения в разположения в най-високата източна част на комплекса параклис. Параклисът (2,60 × 2,65, вис. около 2 м) е вдълбан в скалата, като външните южна и западна стени са изградени допълнително[255]. Запазени са стенописи в долната част на абсидата (бял свещенически стихар с тъмночервени клави в лявата част – останки от „Мелизмоса“), на южната и прилежащата ѝ част от западната стена. Над цокъл с имитация на мраморна облицовка от типа opus sectile личат долните части от фигурите на четирима светци монаси на южната и един на западната стена. Разположени са на двуцветен, горе тъмносин, а долу, докъм средата на бедрата – тъмнозелен фон. Между тях под южното прозорче е изправена полугола фигура в позата на оранта, с препаска през кръста, вероятно изпостник. Дрехите на монасите са в охра, сиво и тъмночервено, различават се аналавите и техните връзки, захванатите отпред краища на мантиите и два свитъка с изтрит вече текст. Братята Шкорпил са отбелязали наличието на надпис „св. Петър“ до първия от изток (Петър Атонски?).

Най-интересна е композицията, заела целия леко вгънат навътре таван на параклиса. В центъра е изобразен Христос на трон, благославящ с две ръце и ограден с кръгло, имитиращо дъга сияние. Това е „Христос в слава“[256], т. нар. „Прославление Господа“, водещо началото си от „Видението на пророк Езекиил при р. Ховар“ (Езек. 1; 20–28; 10; 1–5, 15–16). Около Христос са разположени четири херувима. Сиянието, което имитира дъга (Езек. 1; 28), е носено от четири ангела, долния в позата на атлант. В ъглите на тавана в четири медальона виждаме молещата се Богородица (горе вляво), апостолите Петър и Павел в долните два, като горният десен ще е носил образа на Йоан Кръстител, т. е. заедно с Богородица ще е образувал „Дейсис“, разширен с образите на двамата първоапостоли. Апостол Петър е обърнал и двете си длани към зрителя – оранта от стария тип[257], а Павел, подпрял глава с дясна ръка, обръща към зрителя само лявата си длан.

Всички фигури са с глави на запад, за да се виждат още с влизането на зрителя. Общият фон е тъмносин, почти черен. Двамата апостоли са в тъмночервени химатии и сиви хитони. Тъмночервени са и мантиите на ангелите, и мафорият на Богородица. В статията си братя Шкорпил говорят за скици (и бележки?) на Д. Кукумявков, където са запазени надписите[258]. Лицата са изградени върху зелената подложка, която предава сенките и която се слива с кафеникав среден тон, за да достигне до розовàта охра по осветените места. Обемите са подчертани в обобщени, леко геометризирани форми. Характерно е лицето на апостол Павел, леко вдлъбнато към очите, с едър, месест нос със завит връх и солидни скули. Къдрите на брадата му допълват приликата с паметници от XV в., която се потвърждава и от цветовото еднообразие, и от гънките на дрехите – едновременно твърди, геометризирани и дълбоки, „разрязващи“ дрехата, които изтъкват обобщените, триизмерни телесни форми. Като най-близък паралел на тези изображения можем да посочим стенописите от втория слой в църквата „Св. апостоли Петър и Павел“[259] в Търново. Типологичната прилика между образите на ангела кариатида в Аладжа манастир и ангела, явил се на св. Пахомий в Търново, както и между самия Пахомий и апостол Павел от скалния параклис е очебийна. Вторият стенописен слой в „Св. апостоли Петър и Павел“ се датира около средата на XV в.[260], датировка, която намира подкрепа и в други паметници. Косвен terminus ante quem дава един графит в параклиса с изображение на кораб, срещан и върху други стенописи от XV в. по нашите земи[261]. Твърде е възможно след турското нашествие параклисът като по-труднодостъпен да е заместил главната църква на манастира, а византийски майстор от добро, може би дори цариградско ателие, бягайки от турците, да е намерил тук приют и условия за работа.

*

Споменахме, че повечето от илюстрираните ръкописи от XIV в., дошли до нас, са копия на по-ранни византийски образци. Така например в известния „Песнивец“ (Псалтир) на цар Иван-Александър от 1337 г. заставката на л. 158 включва медальон с изображение на Христос по подобие на т. нар. Никомидийско евангелие от XIII в.[262] Такъв е случаят и с известната Манасиева летопис (Cod. Vat. Slav. 2 – 1345–1346 г.)[263], макар че илюстрираният ѝ византийски образец не е достигнал до нас. За съжаление по-късна намеса не ни позволява да оценим по достойнство художествените качества на този ръкопис[264]. За нас той е ценен предимно с добавените към византийския текст епизоди от българската история и с портрета на цар Иван-Александър. За щастие другият поръчан от същия владетел ръкопис – луксозното Четириевангелие, днес в Британския музей (Add. 39627), писано в 1356 г. от монаха Симон, е в добро състояние[265]. И тук има портрети на българския владетел заедно с цялото му семейство. Още през 1927 г. С. Дер Нерсесян доказва, че образец на българския ръкопис е византийското евангелие от XI в., писано в Студийския манастир в Цариград (Par. gr. 74) или негов препис[266]. Въпреки че богато илюстрираният византийски оригинал е следван отблизо, художествените тенденции на XIV в. си казват думата в българското копие с едно уедряване и уплътняване на формите.

Третият илюстрован ръкопис, Томичовият псалтир (Москва, ГИМ, Муз. 2752) от 60-те години на XIV в., е писан вероятно в монашеска среда на хартия[267]. Вече говорихме за близостта на този ръкопис с цяла група свързани със Света гора книжовни паметници, като например Par. gr. 54, единият от които – Tafou 5 (Книга на Йов) – е създаден около края на XIII в. вероятно в Роженския манастир, и за факта, че миниатюрите на цяла страница в псалтира са близки с ръкописа от ГИМ, № 407[268]. Тук вече влиянието на Палеологовския стил е налице в овалите и чертите на лицата, в трактовката на самите фигури и в пейзажа на фона. Много интересен е и начинът, по който старозаветните събития са свързани с новозаветната символика.

В три други хартиени ръкописа от средата и втората половина на века са запазени по една миниатюра – портрет на автора на текста. Първият и най-известен от тях е „Лествицата на Йоан Синайски“ (Лествичник) от средата на XIV в.[269] (днес в РНБ, в 124
Санкт Петербург, Погод. № 1054). На л. 2об. е изобразен Йоан Лествичник в цял ръст със свитък в ръка, сочещ степените на монашеското съвършенство, които водят до разкритите райски врати и божията десница. Фигурата е изискано моделирана с леки пастелни тонове от кафявото на контура и дрехата на светеца, зелената мантия, охровата карнация до златото на нимба и декора. Самият тип на светеца се среща за пръв път в живописта на Фетийе джамия и Карие джамия[270] – със стеснен към брадата овал и права подобна на къделя брада. Групата монаси вляво, рисувана с кафяво мастило, както отбелязва К. Иванова, е добавена по-късно. Тя обръща внимание на търновския произход на паметника и на участието в него на писача Лаврентий, известен от поръчания от цар Иван-Александър сборник, датиран от 1347–1348 г.

Същия тип на светец отшелник виждаме в илюстрацията на лист 2об. в Постническите слова на Исак Сирин – ръкопис, писан от българина монах Гавриил в лаврата „Св. Атанасий“ на Света гора през 1389 г.[271] (днес в РГБ, Москва, ф. 214, № 642), но 125
тук аскетичността е подчертана от по-графичното изпълнение на миниатюрата и лекото изсушаване на формите. Тюрбанът е зает от иконографията на други двама сирийски монаси – Козма Маюмски и Йоан Дамаскин.

Чисто графична, само с леко оцветяване е миниатюрата на л. 18об. в Словата на Василий Велики за постничеството (РГБ, ф. 304/1, № 129) от последната четвърт на 126
века[272], която обаче отвежда до същите палеологовски образци. С други думи, книжната илюстрация от епохата, доколкото е достигнала до нас, е свързана предимно с българската столица и с палеологовските образци, в които се чувства цариградско влияние.

*

Макар и малобройни, стигналите до нас паметници на българската средновековна живопис отразяват всички характерни за източнохристиянското изкуство художествени тенденции. Понякога един-единствен паметник е представител на някое художествено течение, но има и паметници, които са обединили работата на представители от различни ателиета, отразили различни художествени вкусове, традиции и похвати. Не са изключение и случаите, когато в творчеството на един зограф, и то в един и същи паметник (вероятно в зависимост от изискванията на ктитора или от следваните образци), са налице различни по стил и вдъхновение изображения. Всичко това затруднява изследвачите, но, от друга страна, свидетелства за разнообразието на художествения живот в средновековната българска държава, за засиления обмен на художествени ценности и – не на последно място – за обширните познания и възможности на нашите средновековни зографи.

ИЗВОДИ

Тъй като Палеологовският стил слага печат върху цялото изкуство на XIV в., разделяме прегледа на живописта от Второто българско царство на два периода.

I. Характерни особености в живописта на XIII в.

А. Наличието на две официални тенденции и на трета, „антикласична“, „периферна“.

А1. Официална, традиционна тенденция, все още в рамките на Комниновския стил, чието влияние се е утвърдило по време на византийската власт: църква № 9 на Царевец, църквата при Германския манастир, първият майстор в църквата „Св. Никола“ при Мелник, параклисът в Господев дол при Иваново (отчасти), „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново, църкви №10 и 13 на Трапезица, „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали (втори слой), Боянската църква (стенописи от 1259 г.). И тук обаче се усещат новите художествени виждания на епохата – във вмъкване на нови теми, омекчаване на линии, силуети и драперии, прилагане на комбинирана техника и съответно обогатяване на колорита; нов интерес към душевното състояние на изобразените светци.

А2. Втора официална, нова за времето тенденция към по-живописно изграждане на формата: църквата „Св. Никола“ в Мелник (вторият майстор), параклисът „Св. Архангел Михаил“ при Иваново, църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново и църква № 5 на Трапезица. Подобни по стил паметници в Солун („Архиропиитос“) в Милешево и най-високата проява на тази тенденция в Сопочани (Сърбия) са определени като образци на „монументалния стил на XIII в.“ Постепенно отстъпване от интереса към психологическата нюансировка.

А3. „Антикласична“, „периферна“ тенденция. Характерни черти – декоративност, линейност (плътен контур, обобщени форми): църквите „Св. Никола“ при Мелник (третият майстор) и „Св. Димитър“ в Паталеница, Добрейшовото евангелие – първата половина на XIII в.

Б. Декоративна система

Б1. Декоративната система е установена през периода на византийската власт. Запазените паметници, доколкото дават материал за сравнение, са почти единни в това отношение. В абсидата са изобразени Богородица с детето Йсус и „Мелизмоса“, от двете ѝ страни – „Благовещението“, светецът покровител на църквата е изписан върху една от страничните стени пред олтара; в купола е Христос Вседържител в медальон, поддържан от ангели, евангелистите са разположени в пандантивите, „Възнесението“ – в бемата, „Успението“ – над западната врата; по стените – евангелският цикъл, сбит или обогатен с допълнителни сцени в зависимост от големината и предназначението на храма. Характерно за втория живописен слой в Боянската църква (1259) е срещупоставянето и „римуването“ на сцените от детството и от страданията на Христос. Всяка композиция е отделена от другите с червени рамки. Наличие на медальони в западните арки на църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново и в първия слой на църква № 8 на Трапезица. В Паталеница църковните отци в абсидата са изобразени насрещно.

Б2. Църковната символика е не само добре позната, но и овладяна в детайли от майсторите, като различното предназначение на дадена част от храма определя конкретния репертоар на светци и сцени по нейните стени.

В. Иконография

В1-2. Напълно установена и позната. При житията – възприемане на елементи от евангелския цикъл.

В3. Природният пейзаж се състои най-често от заоблени хълмове с малка „шапка“ скали на върха. Фонът е пресечен от невисока стена с украсен корниз. Архитектурният пейзаж се състои от тесни, високи сгради, най-често с двускатни покриви, предадени с кòса проекция. Има отделни примери (главно в мебелировката) с обратна перспектива. Сградите подчертават основното действащо лице в композицията или убежните точки на страничните им стени и покривите се срещат при това лице.

В4. Орнаменталните мотиви се концентрират около олтара и по профилите на ниши и пиластри. Най-често се среща „стъпаловидният“ орнамент, съчетан с кръгове (Бояна, Трапезица) или нагънатата лента, по-рядко „пòвит“ или акант. Постепенно развитие към илюзия за обемност. Богато орнаментирани дрехи: църквата „Св. Никола“ в Мелник (третият майстор), църкви № 10 и 13 на Трапезица, „Св. Димитър“ в Паталеница, Боянската църква.

Г. Връзки и влияния

Г1. Влияние на официалното византийско изкуство:

а) комниновско – върху традиционата тенденция;

б) съвременно (монументален, живописен стил) – върху живописната тенденция: от Солун или от Цариград?

Г2. Източни черти в иконографията, характерни предимно за традиционната и за „антикласичната" тенденция, които могат да идват:

а) от местното художествено наследство, в което сега се включва и изкуството на Първата българска държава;

б) от провинциалните паметници на византийското изкуство.

Д. Надписи

Д1. Надписите във всички търновски паметници са на български език, както и в паметниците, свързани с Търново.

Д2. Гръцките надписи в Паталеница могат да се дължат на гръцки майстори, рисували в завзетите от латините земи.

II. Живописта през XIV в.

А. Двете официални тенденции се сливат в новия Палеологовски стил, чието влияние се усеща във всички съвременни паметници.

А1. Отмираща, традиционна, къснокомниновска тенденция: скитът „Св. Никола" („Глигора") при Карлуково, църквите „Св. Богородица" в Долна Каменица, „Св. Никола" при Станичене с влияния от изкуството на паметници около Охрид.

А2. „Антикласична", „периферна" тенденция: църквите „Св. Йоан Богослов" в Земен (втори слой), „Св. Йоан Кръстител" в Несебър, (Лютиброд?).

А3. Палеологовски стил. Етапи:

а) първа четвърт на века – класицизиращ: църква № 11 в Червен, № 6, 11 и 14 на Трапезица;

б) средата на века – известно изсушаване (много сиво и охра): „Съборената църква" в Иваново, църквата „Св. Богородица Петричка" при Асенова крепост, църкви № 4 и 8 на Трапезица, „Възнесение Господне" в Алботин, Видинско, „Св. Йоан Предтеча" в Кърджали (Кръщалнята);

в) класицизиращи тенденции от 60 – 70-те години: „Църквата" в Иваново, църквите „Св. Марина" при Карлуково, „Св. Богородица" в Москов дол при Червен;

в1) монументално-експресивно развитие на тази тенденция: църквата „Св. Георги" в София;

в2) „иконописен" вариант на класицизиращата тенденция от втората половина на века: параклисът „Преображение Господне" в Хрельовата кула, църквата „Св. Димитър" в Търново с паралели в Гърция и Македония;

г) провинциални паметници със западни (охридски) влияния: църквата „Св. Петър" в Беренде, църквата в местността Селище при с. Ръждавица, „Св. Никола" в Калотина, Голям Нисовски манастир (гробнична камера).

Б. Декоративна система

Б1. Намаляване значението на Големите църковни празници, които отиват в сводовете на църквите. Навлизане на цикъла със „Страстите Христови" (в палеологовските паметници – непрекъснат фриз). Наличие на допоясни изображения или фриз от медальони във втория регистър. В еднокорабните църкви – оформяне на типичната за тези сгради декоративна система, която ще остане в сила до края на XVI в. Поява на „Дейсис" върху северната, по-рядко южната стена. Елементи на „Божествената литургия" в олтарната част.

В. Иконография

В1. С изключение на св. Никола и някои епископи в Земенската църква всички църковни отци са облечени в многокръстни фелони (полиставриони). При военните светци плетените ризници отстъпват място на ковани брони с антикизираща украса.

В2. Сцените се обогатяват с допълнителни епизоди, почерпани от литературата или от апокрифни текстове, но има характерни отлики от сръбските паметници – например в „Успение Богородично".

В3. Църковната символика се обогатява от възраждането на антични елементи и символи (атланти, скулптирани животински фигури, протомета, персонификации на реки и т. н.).

В4. В официалната живопис природният и архитектурният пейзаж, усложнен и обогатен с антични заемки, взима дейно участие в динамичното и смисловото изграждане на композицията.

В5. Орнаменталните мотиви показват общата за епохата тенденция към триизмерност на формата.

Г. Връзки и влияния

Г1: а) цариградски или солунски влияния в официалните паметници: „Църквата“ в Иваново, „Св. Марина“ при Карлуково, книжната миниатюра; параклисът „Преображение Господне“ в Хрельовата кула и църквата „Св. Димитър“ в Търново; „Св. Богородица“ в Москов дол;

б) определено солунски влияния (понякога чрез Охрид или Света гора) предимно в западнобългарските паметници: църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост, „Съборената църква“ при Иваново, „Св. Богородица“ в Долна Каменица, „Св. Никола“ при Станичене, „Св. Георги“ в София (трети слой), Томичов псалтир.

Г2. Влияние от местното художествено наследство и изкуството на източните византийски провинции в „антикласичната“ тенденция: Земен; и в малките провинциални църкви: Калотина, Беренде, Ръждавица, Нисово (съответно и от Охрид).

Д. Надписи

Д1. В повечето паметници надписите са на правилен български език. В Долна Каменица срещаме паралелно наличие на български и надписи на недобър гръцки.

Д2. В църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост, притвора на Бачковската костница, църквата „Св. Богородица“ в Москов дол при Червен и църква № 1 при Сърница гръцките надписи вероятно сочат участието на гръцки майстори.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ГЛАВА ТРЕТА

[1] История на Византия. Т. 2. М., 1967, 331–346; История на България. Т. 3. С., 1982, 117–118; Культура Византии XIII–XV вв. М., 1991.

[2] Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII в. С., 1966, 65–66; Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture byzantine et du Haut Moyen Age. Paris, 1965, p. 31.

[3] Weitzmann, K. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest. – In: Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago–London, 1971, 314–334; Demus, O. The Style of the Kariye Djami. – In: Underwood, P. (ed.). The Kariye Djami. T. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Princeton, 1975, 134–136.

[4] Demus, O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. – In: Berichten zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958, 4, 2., 1–63; Radojčić, Sv. Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance. – JÖBG, 7, 1958, 105–123; L’Art Byzantin du XIIIe siècle. (Symposium de Sopočani, 1965). Beograd, 1967; Милешево у историји српског народа (Милешево, 1985). Београд, 1987 (САНУ, Научни скупови, 38. Отд. истор. наука, 6); Djurić, V. La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècle. – In: Actes du XVe Congrès International d’Etudes byzantines. T. 1. Art et Archéologie. Athènes (1976), 1979, 196–252; Осам векова Студенице. Београд, 1986.

[5] Chatzidakis, M. Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce. – In: L’art Byzantin du XIIIe s., 59–74; Kalopissi-Verti, S. Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo. – XXXI Corso di cultura sull’arte Ravennate e bizantina. Ravenna, 1984, 221–253.

[6] Окунев, Н. Милешево, памятник сербского искусства XIII века. – BSL, VII, 1938, 34–35, 41–96; Радојчић, Св. Милешева. Београд, 1963, 2. изд., 1971, passim; Djurić, V. La peinture byzantine..., 216–223; Ђурић, В. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974, 35–37, и цитираната там литература.

[7] Радојчић, Св.: 1. Мајстори старог српског сликарства. Београд, 1955, с. 11, обр. 11; 2. Старо српско сликарство. Београд, 1966, с. 41, бел. 62; Xyngopoulos, A. I tichographie tou ag. Tessarakonta is tin Achiropiiton tis Thessalonikis. – Arch. Efimeris (1957), Athens, 1960, 6–30; Djurić, V. La peinture..., 219–220.

[8] Perdrizet, P. Melnic et Rossno. – BCH, 31, 1907, 21–35; Stransky, A.: 1. Remarques sur la peinture du Moyen Age en Bulgarie, Grèce et en Albanie. – In: Actes du IVe Congrès Internat. des Etudes byzantines. – ИБАИ, 10, 1936, 37–40; 2. Les ruines de l’église St. Nicolas à Melnic. – In: Atti del V Congresso Internazionale di studi bizantini. Roma, 1939, 2, 422–427; Мавродинов, Н.: 1. Църкви и манастири в Мелник и Рожен. – ГНМ, 5, 1930, 296–300. 2. Старобългарското изкуство XI–XIII в., 33–35; Мавродинова, Л. Църквата Св. Никола при Мелник. С., 1975, и цит. лит.

[9] Ръководител на реставраторите е Л. Прашков. Прашков, Л. Новооткрытие фрески церкви Св. Никола в городе Мелник. – В: Резюме сообщений. Т. 2. XVIII международный конгресс византинистов. М., 1991, 930–931.

[10] Вж. гл. втора, бел. 35; История Византии. Т. 2. М., 1967, 306–309.

[11] Xyngopoulos, A. Paratiris is tas tichographias tou agiou Nikolaou Melenikou. – Epistimoniki epethiris. T. 10. Thessaloniki, 1950, 115–128; Мавродинова, Л. Мелник, 14–21; Mavrodinova, L. Nouvelles considérations sur les peintures du chevêt de l’église St. Nicolas à Melnic. – In: Actes du XVe Congrès International d’Etudes byzantines (Athènes, 1976), 1981, 2. Art et Archéologie. Communications, A, 427–438.

[12] Millet, G. La Vision de St Pierre d’Alexandrie. – In: Mélanges Ch. Diehl. 2. Paris, 1930, 99–111; Акрабова-Жандова, Ив. Видението на св. Петър Александрийски в България. – ИБАИ, 15, 1946, 24–36.

[13] Кирпичников, А. Дейсус на Востоке и Западе и его литературные параллели. – ЖМНП, 1893, ч. 290, ноябрь, 1–22; von Bogyay, Th. Deisis. – RLBK, 1 (Stuttgart), 1966, col. 1181 ff.; Мисливец, И. Происход Дейсуса. – В: Византия и славяне, Древняя Русь, Западная Европа (Сб. В. Лазарев). М., 1973, 59–63; Амиранашвили, Ш. История грузинской монументальной живописи. Т. 1. Сахелгами, 1957, 24, 37, 58–64; Лазарев, В. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 30, 38,

бел. 3, и цит. лит.; Restle, M. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Sk. XII, XLVII, Taf. 171, 193, 196, 281, 359–360, 414, 433, 511, 521–522, etc.; Velmans, T. L'Image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin. – CArch, 29, 1981, 47–102; 2, CArch, 31, 1983, 129–173.

[14] Radojčić, Sv. Op. cit., 106–108; Miljković-Pepek, P. La formation d'un style monumenal au XIII^{e} siècle. – In: Actes du XII^{e} Congrès Internat. d'Etudes byzantines (Ohride, 1961). Belgrade, 1964, 309–313; Chatzidakis, M. Op. cit., 67–71; Kalopissi-Verti, S. Op. cit.

[15] Лазарев, В. История византийской живописи. М., 1986, табл. 276, 278, 281, 283; Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., pl. 19–20; Пајковић, М. Трагом једного византијског сликара. – ЗРВИ, 44, № 3, 1955, 207–212; Miljković-Pepek, P. Nerezi. Beograd, 1966, pl. 35, 45, etc.

[16] Ср. Skawran, K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982, pl. 205–206, 213–215, 219–222, 292, 309–311, 440–446, etc.; cp. pl. 389 с Мавродинова, Л. Св. Никола..., табл. 25; Chatzidakis, M. Peintures murales d'Oropos. – Delt AChr E, per. Δ, t. A (1959), 1960, 87–107, 168–170.

[17] Skawran, K. Op. cit., pl. 328–329, 332, 335; Tsiknopoulos, I. The Enkleistra and St. Neophytos. Nicosia, 1965, pl. 15–17.

[18] Djurić, V. Fresques du Monastère de Veljusa. – Akten des XI. Internat. Byzantinisten-Kongresses. München, 1958, p. 118, освен в много отдалечени от центровете провинциални паметници.

[19] Нешева, В., А. Пенев. Последни открития от средновековното минало на Мелник. – Изкуство, 1993, № 4, 23–24; вж. и Mavrodinova, L. Peintures murales médiévales de Melnik. Доклад на междунар. конф. I Serres ke i periochi tous, Серес, 1993 (под печат); ср. Кораћ, В., М. Кашанин, Д. Тасић, М. Шакота. Студеница. Београд, 1968, 78–79, 81, 84; Геров, Г. Новооткрити стенописи от църквата в манастира „Св. Харалампи" в Мелник. – В: Искусство Руси, Византии и Балкан 13 в. М., 1994, с. 4, 5.

[20] Прашков, Л. Стенописи от манастирската църква „Св. Богородица". – В: Мелник. Т. 2. Манастир „Св. Богородица Спилеотиса". С., 1994, 87–91; Нешева, В. Манастирът „Св. Богородица Спилеотиса". Пак там, 48–50 (реставратор А. Пенев).

[21] Мавродинов, Н. Боянската църква. С., 1972, 114–117 – послеслов от Л. Мавродинова; Прашков, Л. Стенописи от XIII в. в горния етаж на Боянската църква. – В: Българско средновековие. Сб. в чест на Ив. Дуйчев. С., 1980, 323–334; Мавродинова, Л. За декоративната система и идейно-смисловото съдържание на Боянските стенописи. – Пробл. на изкуството, 1983, № 2, 40–45.

[22] Мавродинова, Л.: 1. Традиция и нови моменти в българската монументална живопис през XIII век. – В: Традиция и нови черти в бълг. изкуство. С., 1976, 18–20; 2. Идейно-художествени особености на българската стенна живопис през XIII век. – В: Втори междунар. конгрес по българистика. Доклади. Т. 16. Изобразително изкуство и архитектура. С. (1986), 1988, 85–90; 3. Изкуството на Втората българска държава. – В: България 681–1981. С., 1981, 160–169; Mavrodinova, L. L'Ecole de peinture de Tirnovo à la lumière des recherches récentes. – In: XVI Internationaler Byzantinistenkongress. Akten, II/5, JÖB, 32/5. Wien, 1981.

[23] Мавродинова, Л. Стенописи от времето на цар Иван Асен II при Иваново. – Изкуство, 1976, № 9, 7–13.

[24] Вълов, В. Археологически разкопки и проучвания на крепостните стени на хълма Царевец. – В: Царевград Търнов, 5. С., 1992, 190–191.

[25] Станчева, М. Средновековна църква при с. Герман, Софийско. – Археология, 1966, № 3, 21–28.

[26] Манова, Е. Църквата в Кърджали. – Родопски сборник, 1. С., 1965, 169–218; Овчаров, Н. Църквата „Св. Йоан Продром" в Кърджали. – МПК, 1986, № 4, 16–22; вж. и бел. 74, глава втора.

[27] Мавродинова, Л. Скалните скитове при Карлуково. С., 1985, 17–68.

[28] Напр. стенописите върху външната западна стена на притвора в Св. Четиридесет мъченици в Търново и др.

[29] Дуйчев, Ив. Идеята за приемствеността в средновековната българска държава. – В: Проучвания върху средновековната българска история и култура. С., 1981, 68–81; Мавродинова, Л. Традиция и нови моменти, 7–20; История на България. Т. 3, с. 122; Божилов, Ив. Фамилията на Асеневци. Генеалогия и просопография. С., 1985, с. 28.

[30] Мавродинов, Н. Старобълг. изкуство. С., 1959, 5–14; Мавродинова, В. Културата и изкуството на Първата бълг. държава. – В: История на българското изобразително изкуство. 1. С., 1976, с. 63 сл.

[31] Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII в., 1966, 83–84; Иванов, Й. Български старини из Македония, 2. изд. С., 1931, 359–380, 418–436, и др.; Ораторска проза (Стара бълг. литература, 2). С., 1982, 150–170; Мавродинова, Л. Стенописите на църквата Св. Четиридесет мъченици във Велико Търново. С., 1974, 42–43, и др.

[32] Като напр. Bakalova, E. La vie de Ste Parascève de Tirnovo dans l'Art balkanique du Bas Moyen Age. – Byzantinobulg., 5, 1978, 175–209; вж. и Мавродинова, Л. Църквата в Долна Каменица. С., 1969, с. 10, обр. 31–32.

[33] Мавродинов, Н. Старобълг. изкуство XI–XIII в., 91–94; за строителната дейност на цар Иван Асен II: пак там, 82–83.

[34] Мавродинова, Л.: 1. Стенописите на църквата Св. Четиридесет мъченици, 23–25; 2. За декоративната система..., 40–45.

[35] Миятев, Кр. Палеографични бележки върху няколко търновски надписа. – ГНМ за 1920 г., 81–88; Мавродинова, Л.: 1. Стенописите на църквата „Св. Четиридесет мъченици"..., 31–32; 2. Стенописи... при Иваново, с. 12, и др.

[36] Грабар, А. Стенописът на църквата Св. Четиридесет мъченици във Велико Търново. – ГНМ за 1921 г. (С., 1922), 90–111; Мавродинова, Л., Стенописите на църквата Св. Четиридесет мъченици..., с. 126 сл.

[37] Grabar, A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928, 95–176; Мавродинов, Н. Старобългарската живопис. С., 1946, 79–120; Mijatev, K. Bulgaria. Mediaeval Wall Paintings. Paris, 1961; Цончева, М. За Търновската живописна школа. – В: Търновска книжовна школа. Т. 1. С., 1974, 323–348; Прашков, Л. За Търновската живописна школа и хронологията на нейните паметници от края на XII до края на XIV век. – В: 1300 г. бълг. изобразително изкуство. С., 1984, 41–49; Божков, А. Търновска средновековна художествена школа. С., 1985 (всъщност изтъква значението на Търново като художествен център).

[38] Вълов, В. Цит. съч., бел. 22.

[39] Станчева, М. Цит. съч., 21–28. Наличието на буквата „Ж" в надписите свидетелства за българската принадлежност на паметника.

[40] Х. Стоянов-Берон, В. Археологически и исторически изследвания. Търново, 1886, 42–

53; Успенский, Ф. О древностях города Тырново. – ИРАИК, 7, 1902, 15–16; Москов, М. Разкопките на черковите „Св. Димитър“ и „Св. Четиридесет“ в Търново. Търново, 1912, 13–29; Грабар, А. Цит. съч., 90–111; Grabar, A. Op. cit., 97–110; Филов, Б. Старобългарската живопис през XIII и XIV век. – БИБ, 3. Т. 1 (С.), 1930, 60–62; Filow, B. Geschichte der altbulgarischen Kunst. Berlin–Leipzig, 1932, 65–66; Мавродинов, Н.: 1. Старобългарската живопис, 82–85; 2. Старобългарското изкуство XI–XIII в., 96–99; Мавродинова, Л. Стенописите на ц. Св. Четиридесет мъченици..., и цитираната там по-подробна литература.

[41] К. Миятев (цит. съч., с. 84) беше идентифицирал календарните сцени от най-горния ред върху западната стена на притвора като илюстрации на паметта на светци от м. ноември. Той беше тръгнал от предположението , че „Съборът на архангелите“ се отнася до архангел Михаил – 8 ноември, а св. Матрона е Матрона Цариградска – 9 ноември, и определя светеца след нея като Филумен, 29 ноември. Грабар в „Стенописът...“, с. 92, 98, бел. 2, и La peinture..., с. 103, повтаря тази идентификация, но се учудва, че датите от другите месеци вървят последователно, докато тук се прескачат цели 20 дена. Вероятно тогава надписите в този горен ред са били нечетливи – разчистване беше проведено под ръководството на З. Баров от НИПК едва през 1965 г. Днес ясно личат надписите при архангел Гавриил – 26 март, Матрона Солунска – 27 март, Иларион Пеликидски – 28 март, Йоан Лествичник – 29 март, и направата на св. Варахисий с вряща смола – 30 март, което ни помогна да уточним сцените от горния ред: Мавродинова, Л. Стенописите на ц. Св. Четиридесет мъченици..., 16–18, табл. 5–6, 29–33.

[42] Мавродинова, Л. Стенописите на ц. Св. Четиридесет мъченици..., 18–25, табл. 34–36, 38–39.

[43] Грабар, А. Цит. съч., 95–98; Мавродинова, Л. Църквата в Долна Каменица, табл. 14; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Kastoria. Athens, 1985, p. 75, fig. 12; Pelekanidis, S., Kastoria, 1, Thessaloniki, 1953, pl. 14b.

[44] Jugie, M. Homélies mariales byzantines. – PO, 19 (1925), 344–438; Halkin, F. Une légende byzantine de la Dormition: L'Epitomé du récit de Jean de Thessalonique. – REB, 11 (1953), 156–164; Соболева, М. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. – В: Древнерусское искусство (Художественная культура Пскова). М., 1968, 22–23.

[45] Грабар, А. Цит. съч., 100–108; Grabar, A. Op. cit., 98–107; Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 82–85; Мавродинова, Л. Стенописите на ц. Св. Четиридесет мъченици..., 25–28; Кондаков, Н. Иконография Богоматери. Т. 1. СПб, 1915, 255–258.

[46] Sotiriou, G. et M. Icônes du Mont Sinaï. Athènes, 1956, pl. 136–142; Weitzmann, K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the XIth Century. – In: Proceedings of the XIIIth Internat. Congress of Byzantine Studies (Oxford, 1966). London, 1967, 220–221, pl. 35–37; Der Nersessian, S. L'Illustration des Psautiers grecs du Moyen Age. Paris, 1970, fig. 89, 318; Лазарев, В. История византийской живописи. 2. М., 1986, табл. 208, 216, предимно като стил; Мијовић, П. Менолог. Београд, 1973, passim.

[47] Dufrenne, S. L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^{e} siècle. – In: L'Art byzantin du XIII^{e} s., 35–46; Lafontaine-Dosogne. J. La peinture monumentale de 1071 à 1261. Evolution du programme décoratif des églises. – In: Actes du XV^{e} Congrès Internat. d'Etudes byzantines. T. 1. Art et archéologie. Athènes (1976), 1979, 287–329.

[48] Pelekanides, S., P. Christou et al. The Treasures of Mount Athos. T. II. Athens, 1975, 306–322, pl. 53–132 (58–63, 66–67, 76, 100, 109); в по-малка степен: Lassus, J. L'Illustration byzantine du Livre des rois (Vat. gr. 333). Paris, 1973, passim; V. Djurić (La peinture byzantine, p. 216) сравнява стенописите с тези на Св. Йоан Богослов в Бер и предполага, че може да са създадени от доведени в Търново от Теодор Комнин-Ангел солунски майстори. По принцип това би било възможно, ако, както казва надписът, църквата вече не се е изписвала по времето, когато Иван Асен II побеждава Теодор Комнин при Клокотница, т. е. през март 1230. Освен това не намираме стилова близост между двата паметника.

[49] Прашков, Л. Техника и материали на стенната живопис в църквата „Св. Четиридесет мъченици“ в гр. В. Търново. – МПК, 1966, № 2, 6–13.

[50] Х. Стоянов–Берон, В. Цит. съч., 18–28; Димов, В. Разкопки на Трапезица в Търново. – ИБАД, 5, 1915, 123–162; Grabar, A. Op. cit., 110–116; Filow, B. Geschichte..., 66–67; Мавродинов, Н.: 1. Старобългарската живопис, 85–87; 2. Старобългарското изкуство XI–XIII в., 99–101; Мавродинова, Л. Към въпроса за съществуването на Търновската живописна школа. Стенописите на Трапезица. – ИИИИ, 14, 1970, 85–116.

[51] Вж. бел 74, гл. втора; Михайлов, Ст. Допълнителни проучвания на триконхалната църква в Кърджали. – PC, 6, 1987, 105–131.

[52] Грабар, А. Боянската църква. С., 1924 (препеч. 1978); Grabar, A. Op. cit., 116–176; Мавродинов, Н.: 1. Боянската църква и нейните стенописи. С., 1943; 2. Старобългарското изкуство XI–XIII в., 101–143; 3. Боянската църква. С., 1972; Акрабова-Жандова, Ив. Боянската църква. С., 1960; Миятев, К. Боянските стенописи. Дрезден – София, 1961; Гълъбов, Ив. Надписите към Боянските стенописи. С., 1963; Дуйчев, Ив. Боянските стенописи в научната литература. – ИИИИ, 6, 1963, 23–46; Прашков, Л. Стенописи от XIII в. – В: Българско средновековие. Сб. в чест на Ив. Дуйчев. С., 1980, 323–334; Мавродинова, Л. 1. За декоративната система... – Проблеми на изкуството, 1983, № 2, 40–45; 2. Боянските стенописи от 1259 г. и въпросът за Ренесанса. – Проблеми на изкуството, № 1, 1995, 56–59.

[53] Вж. по-горе, гл. втора, бел. 68.

[54] Mouriki, D. The Coupola Decoration of St. Hierotheos near Megara. – AAA, XI, I (1978), 115–142, fig. 1–16; Skawran, K. Op. cit., fig. 229. Стенописите са запазили много от класицизиращите черти на мозайките в Дафни.

[55] Millet, G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, 16–17.

[56] Мавродинова, Л. За декоративната система.

[57] Пак там, с. 43; Babić, G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Paris, 1969, p. 12, 42, 167.

[58] Grabar, A. Op. cit., 137–149; Filow, B. Geschichte..., 68–75; Мавродинов, Н. Боянската църква..., 54–58. Тогава се изтъкваха някои предренесансови черти на Боянските стенописи, без да се отчитат в достатъчна степен разликите в развитието на Източна и Западна Европа – вж. по-горе с. 59 сл. и бел. 140–141; ср. Мавродинов, Н. Боянската църква, 83–111; Мавродинова, Л. Боянските стенописи от 1259 г..., 56–59.

[59] Grabar, A. Op. cit., 150–166; Мавродинов, Н. Боянската църква, 31–53.

[60] Койнова-Арнаудова, Л., В. Китов. Боянская церковь. – В: Вклад Болгарии в миро-

вое культурное наследие. С., 1989, с. 167. Благодаря на г–жа Койнова за възможността да се запозная с новите разкрития. Вж. и цялата книжка на Проблеми на изкуството, № 1, 1995.

[61] Шкорпил, К. Опис на старините по течението на р. Русенски Лом. С., 1914, с. 143; Grabar, A. Op. cit., 230–231; Василиев, А. Ивановските стенописи. С., 1953, 16–19, обр. 9; Бичев, М. Стенописите в Иваново. С., 1965, 19–20; Lafontaine-Dosogne, J. Notes d'archéologie bulgare. – CArch, 17, 1967, 55–57; Мавродинова, Л.: 1. Стенописите на църквата при Господев дол до Иваново. – Изкуство, 1980, № 10, 10–14 (предимно за иконографията на паметника); 2. Пещерные церкви у с. Иваново. – В: Вклад Болгарии в мировое культурное наследие. С., 1989, 174–177 (същото и на английски: The Ivanovo Rock Churches. – In: The Bulgarian Contribution to the World Cultural Heritage. Sofia, 1989, 174–177); 3. Стенната живопис на скалните църкви в лаврата „Арх. Михаил" при Иваново. – ГСУ „Кл. Охридски", ЦСВП „Ив. Дуйчев", 82 (2), 1988, 175–176, 179–182.

[62] Жития на светиите. С., 1974, 97–98; Смирнова, Э., В. Лаурина, Э. Гордиенко. Живопись Великого Новгорода XV века. М., 1982, 273–274, кат. № 45, и др.; Паскалева, К. Икони от Странджанския край. С., 1977, обр. 61, 69, 73.

[63] Жизнь и деяния святых бессребреников Космы и Дамиана. – В: Византийские легенды. Л., 1972, 7–9; Skrobucha, H. Kosmas und Damian. Recklinghausen, 1965.

[64] Дживджанов, Бл. Скални манастири Иваново-Червен. (Описание и схеми). С., 1984 – архив на НИПК, компл. № 5.

[65] Василиев, А. Цит. съч., 19–20; Дживджанов, Бл. Цит. съч., компл. № 3, църква № 4; Мавродинова, Л. Стенната..., 176–177.

[66] Mavrodinova, L. L'Ecole...; Мавродинова, Л.: 1. Изкуството на Втората българска държава. – В: България 681–1981. С., 1981, 160–169; 2. Идейно-художествени особености..., 85–90.

[67] Житието се намира в един миней от края на XIV в., № 23 от Библиотеката на БАН, София: Снегаров, Ив. Неиздадени старобългарски жития. – ГДА, 3 (29), 1954, 162–168; Кодов, Хр. Опис на славянските ръкописи в Библиотеката на БАН. С., 1969, с. 46. Днешното с. Красен, до което има крепост от XII–XIII в., е разположено северно от Ивановската долина, по течението на р. Русенски Лом: Ангелов, Н. Към историята на скалния манастир при с. Иваново. – Археология, 1962, № 3, 16–20; Дуйчев, Ив. Патриарх Йоаким Търновски. – Църковен вестник, № 56, 5 ян. 1955, 5–7.

[68] Мавродинова, Л. Стенописи от времето... – Изкуство, 1976, № 9, 7–13.

[69] Мавродинова, Л.: 1. Пещерные церкви; 2. Коя е лаврата Архангел Михаил, където е писан Висарионовият патерик. – ГСУ „Кл. Охридски", ЦСВП „Ив. Дуйчев", 1, 1987 (1990), 407–419; 3. Стенната живопис..., 176–179. Е. Бакалова (Принос към изследване на царската идеология в средновековна България. – Проблеми на изкуството, 1988, № 3, 31–45) предполага, че параклисът Архангел Михаил е изписан едва след победата на цар Иван Асен II при Клокотница.

[70] Иванова, Кл.: 1. Похвално слово за Йоан Поливотски от Евтимий Търновски. – Старобългарска литература, 12, 1982, с. 32; 2. Ораторска проза (ред.). Стара българска литература. 2. С., 1992, 160–161.

[71] Мавродинова, Л.: 1. Традиция и нови моменти..., 7–20; 2. Стенописи от времето ..., 11–12; вж. и по-горе, бел. 66.

[72] Мавродинова, Л. Идейно-художествени особености..., 85–90; Окунев, Н. Милешево..., 34–96; Радојчић, Св. Милешева. 2. изд. Београд, 1971, табл. XI, XIII, XXIII, XXIX и др.

[73] Теодосије. Живот св. Саве. Београд, 1984 (прев. Л. Миркович), с. 170. Някои сръбски учени предполагат, че стенописите са създадени през третото десетилетие на века: Николић, Р. О гробе св. Саве у Милешеви. – Саопштења републ. завода за заштиту споменика културе, 14, 1982, 7–24; Петковић, С., Настанак Милешеве. – В: Милешево у историји српског народа, 1–8; Бабић, Г. Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве. – Пак там, 9–16, докато В. Ђурић (Милешевско најстарије сликарство. Извори и паралеле. – Пак там, 27–36) оставя въпроса за точната датировка открит (втора четвърт на века) „поради липса на достатъчно сигурни данни".

[74] Millet, G., A. Frolow. La peinture du Moyen Age en Yougoslavie. T. I. Paris, 1954, pl. 63, 65_5, 76_2; ср. Мирчев, К. Историческа граматика на българския език. С., 1963, 29–30.

[75] Xyngopoulos, A. Les peintures murales des Quarante martyrs dans l'Achiropiitos de Thessalonique. – Archeol. Efemeris (1957), 1960, 6–30, pl. 2–5; Chatzidakis, M. Aspects..., p. 62, fig. 3; Djurić, V. La peinture..., 216–220; Mavrodinova, L. L'Ecole de peinture de Tirnovo; Лазарев, В. История..., 2., 216–220; Мавродинова, Л. Идейно-художествени особености, 85–90; Ђурић, В. Милешевско најстарије сликарство, 31–34; Кисас, С. Уметност у Солуну почетком XIII в. и Милешевско сликарство. – Милешево у историји..., 37–49.

[76] Ласкарис, М. Ватопедската грамота на цар Иван Асена II. С., 1930, с. 29 сл.; Иванов, Й. Български старини..., с. 439; История на България. Т. 3, 169–170; Божилов, Ив. Фамилията на Асеневци..., 80–81, 86.

[77] Миятев, К. Мозайки от Трапезица. – ИБАИ, 1, 1921–22 (1924), 163–176.

[78] Demus, O. The Style..., 129–132.

[79] Иванов, Й. Български старини..., 437–440; Исторически съчинения (Стара бълг. литература, 3). С., 1983, 82–84, 367; Житиеписни творби (Стара бълг. литература, 4). С., 1986, 283–285, 602–606. За строителната дейност на цар Иван Асен II: Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII в., 82–95.

[80] Мавродинова, Л. Скалните скитове при Карлуково. С., 1985, 48–71 (публикува за първи път първия живописен слой); за архитектурата: Веленис, Г. Скитът „Глигора". – МПК, 1976, № 3, 15–26; Панайотова, Д.: 1. Стенописи в пещерната църква Глигора при Карлуково. – Изкуство, 1965, № 1, 12–15; 2. Болгарская монументальная живопись XIV века. С., 1965, 67–74, датира неправилно в XIV в. втория слой, който е от XVII в.; за правилната датировка: Каменова, Д. Научно мотивирано предложение за обявяване на църквите край с. Карлуково (Ловешко): 1. Манастирска църква „Успение Богородично", 2. Църква в скалите „Св. Марина", 3. Църква в скалите „Св. Григорий" (Глигора), за паметници на културата. С., 1969 (архив НИПК).

[81] Разчистването и укрепването на стенописите е проведено от група реставратори от НИПК под ръководството на художник-реставратора Петър Попов.

[82] (игꙋм)єнь данилъ молєбникъ ст҃аго николы; златен пръстен-печат от XIII–XIV в. с името Доброслав е намерен в гроб в Търново: Вълов, В. Новите разкопки на църквата „Св. Четиридесет мъченици"..., 46–47, обр. 12б, 13б.

[83] Ђурић, В. Византијске фреске..., обр. 39–40, 60; Грабар, А. Боянската църква, табл. XXIV, XXXVIII; Мавродинова, Л.: 1. Църквата в Долна Каменица, обр. 19, 21–23; 2. Земенската църква. С., 1980, с. 13 и заб. 16, обр. 8, 85, 89, 93,

вкл. и орнамента по дрехите и обеците; Василиев, А. Ктиторски портрети. С., 1960, обр. 18.

[84] Божков, А. Нова страница от историята на българското средновековие. – Изкуство, 1975, № 1, 19–25; П. Попов, поел реставрацията на паметника след смъртта на Д. Пешев, беше предал в 1986 г. за печат описание на разкритите стенописи в българо-съветски сборник, подготвян от Института за изкуствознание, който, изглежда, няма да види бял свят. За отбелязване са правите източни стени на страничните олтарни части, както в арменските и грузинските паметници.

[85] Захариев, Ст. Географо-историко-статистическо описание на Татар-Пазарджишката кааза. Виена, 1870, 26, 58–59; Kalinka, E. Antike Denkmäler in Bulgarien. Wien, 1906 (Schriften der Balkankomission, Antiquarische Abteilung, IV), p. 108, No 113; Beschevliev, V. Notes épigraphiques. – ГНМБ – Пловдив, кн. 2, 1950, с. 66 (надписът се намира днес в НАМ – София), за Куркуа: Каждан, А. Армяне в составе господствующего класса Византийской империи в XI–XII веков. Ереван, 1975, 13–14; История Византии. Т. 2, 167, 186, 296; архитектурата: Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII в., 7, 32–33, обр. 33–34; Чанева-Дечевска, Н.: 1. Старинната църква Св. Димитър в Паталеница, Пазарджишко. – ИСТИГА, 18, 1965, 175–194, 2. Църковната архитектура в България, XI–XIV век. С., 1988, 92–94, фиг. 59.

[86] Подобно видение в абсидата на южния параклис на църквата Св. Богородица Милостива (Елеуса) във Велюса (Македония) от края на XI или началото на XII в. (Миљковиќ-Пепек, П. Велјуса, табл. XIV, обр. 65) е определено от Пепек като Видението на св. Нифон, докато G. Babić (Les chapelles annexes, 94–105, fig. 58, 60–62) го определя като Видение на Христос в слава – Цар на славата, което най-често илюстрира Давидовите псалми. Съпоставката с Възкресението на Лазар ни позволява да твърдим, че това е Видението на пророк Авакум, често илюстриращо Второто слово на св. Григорий Богослов за Възкресението в редица византийски ръкописи: Galavaris, G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregorius Nazianzenus. Princeton, 1969 (Studies in Manuscript Illumination 6), 69, 133, 136, 199 ss., 202, 213, 225, 228, 236, 238, 244, pl. XV, fig. 101, pl. XXVI, fig. 138, pl. LXXII, fig. 379, pl. LXXXVIII, fig. 402, pl. XCVIII, fig. 437, pl. CIII, fig. 455; Migne, P., P G, T. 36, 1858, col. 623 (Oratio XLVa); вж. и Будилович, А. Тринадцать слов Григория Богослова в древнеславянском переводе по рукописи Импер. публичной библиотеки XI века. СПб., 1875, 245–247.

[87] (Лука 13; 10–17); Drandakis, N. Byzantini tichographie tis Mesa Manis. Athine, 1964, 37–38, pl. 32b – в протезиса; Mouriki, D. The Wall Paintings of the Chapel of the Virgin at the Monastery St. John the Theologian on Patmos. – DChAE, per. 4, T. 14, 1989, fig. 39; Лихачева, В. Искусство Византии IV–XV веков. Л., 1981, обр. с. 166 – катедралата в Монреале, ср. на XII в. За надписа ср. Xyngopoulos, A. Les fresques de l'Eglise de St Nicolas Orphanos à Thessalonique. Athènes, 1964, 16–17, pl. 84, ср. pl. 85–87.

[88] Още Ст. Захариев (цит. съч., с. 59) е отбелязал надписа до това изображение и името на светеца.

[89] Подобно съчетание намираме в стенописите на църквата „Св. Богородица Дупианѝ“ при с. Кастраки под Метеорите (Гърция), датирани около 1200 г.: Nikonanos, N. Meteora (Guide). Athens, 1987, 18–19, pl. 31.

[90] Ainaud, J. Die Malerei der Romanik. Gütersloh, 1963 (Epochen der Kunst, 5), pl. 133, 140; вж. по-долу, бел. 96.

[91] Божков, А. Нова страница, с. 25, но не изключва и датировка от началото на XIII в. Е. Бакалова (Фрески Паталеницы и византийская живопись XI века. – Докл. на XVIII Междунар. византол. конгрес. М., 1991) датира фреските от края на XI в., като ги сравнява със стенописите на „Св. Леонти“ във Водоча и „Св. София“ в Солун, с което не можем да се съгласим.

[92] Skawran, K. Op. cit., pl. 335, 354, 390–391, 407–410.

[93] Mouriki, D. The Byzantine Frescoes in the Chapel of the Cave of Penteli. – DXAE, per. D, t. Z, 1974, 79–119, pl. 30, 32–34, 36–39, 41; Drandakis, N., S. Kalopisi, M. Panayotidi. Erevna stin Epidauro Limira. – Praktika Archeol. Eterias, 1983, No 1, 209–263 (222), pl. 172–173; Chatzidakis, M. Aspects..., 66–69, fig. 10–13; Djurić, V. La peinture murale..., 223–230; Coumbaraki-Panselinou, N. St. Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta. Deux monuments du XIII^{e} s. en Attique (Byzantina mnemeia, 3). Thessalonique, 1976, pl. 15–17, 35, 47, 53, 69, 72, 77, 79, etc. В повечето от тези паметници виждаме и насрещно изобразени църковни отци в абсидата.

[94] Тези кичури намираме и в един от класицизиращите паметници от втората четвърт на века. Епископията в Евритания (трети слой): Chatzidakis, M. Aspects..., fig. 4–5.

[95] Moutsopoulos, N., G. Dimitrokallis. Geraki. Les églises du Bourgade. Thessalonique, 1981, pl. 295–296, 298, 315–323, 327, 332.

[96] Restle, M. Op. cit., pl. 222, 227, 230, 232–233 (1200–1210), 419–425 (1216–1217) и до известна степен 510–512 (1282–1304).

[97] Kalopissi-Verti, S. Tendenze... (вж. по-горе, бел. 5), 251–253.

[98] История на България. Т. 3, 168–169; Божилов, Ив. Фамилията..., 95–98.

[99] Димов, В. Цит. съч., 156–160, обр. 121–126, табл. VIIб, VIII, 1, 2; Мавродинова, Л. Към въпроса..., 95, 100, 113–114, обр. 16–17; Н. Мавродинов (Старобългарската живопис, 85–87) датира от същото време и църква № 4, където са били изобразени военни светци, но днес от стенописите ѝ е останало твърде малко – вж. Димов, В. Цит. съч., с. 125, обр. 80.

[100] Grabar, A. Recherches sur les influences orientales dans l'art Balkanique. Paris, 1928, 92–107; Стоянов, М. Украсата на славянските ръкописи в България. С., 1973, с. 9, 55–57; Джурова, А. Хиляда години българска ръкописна книга. С., 1981, с. 50, табл. 75–79.

[101] Вж. по-горе, 18–19; Leroy, J. Les Manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés. Paris, 1974, pl. 35, 38; ср. Джурова, А. Цит. съч., табл. 75, 79 (и табл. 12).

[102] Стоянов, М. Цит. съч., 10, 69; Джурова, А. Цит. съч., с. 50, табл. 148–150.

[103] Мавродинова, Л. Стенописният орнамент в Средновековна България. – В: Рошковска, А., Л. Мавродинова. Стенописен орнамент. С., 1985, 52–53, табл. 60.

[104] Мавродинова, Л. Църквата в Земен. С., 1966, с. 5; Bakalova, E. Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV^{e} siècle. – В: Моравска школа и њено доба (Ресава, 1968). Београд, 1972, 61–76; Джурова, А. За характера на културния модел през XIV в. – В: Втори междунар. конгрес по българистика. Т. 16. С. (1986), 1988, 10–18; напълно се присъединяваме към оценката на проф. Ив. Божилов (Фамилията на Асеневци, 157–167) за държавната и културната политика на цар Иван-Александър. Според нас (вж. по-горе, с. 51 и бел. 79) Иван-Александър не би могъл да издържи на сравнение с Иван Асен II в това отношение.

[105] Вълов, В. Археолог. разкопки на Царевец (вж. бел. 24). При разкопки на дворците на Царевец е открито и друго лице, вероятно от XIII в., днес в музея на Велико Търново.

[106] Димов, В. Цит. съч., 126–130, 140–144, обр. 80–84, 98–106; Мавродинова, Л. Към въпроса..., 87–89, 92–100, 102, 113–114, обр. 4–5, 15.

[107] Ников, П.: 1. История на Видинското княжество до 1332 г. – ГСУИФФ, 18, 1922, 8, с. 90 сл.; 2. Образи на видинския княз Михаил Шишман и на семейството му. – ИБИД, 6, 1924, 77–89; Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 166–169; Бурмов, А. История на България по времето на Шишмановци. – ГСУИФФ, 43, 1946–47, св. I, 26–27, св. II, с. 47; Бошковић, Ђ. Белешке са путовања. Св. Богородица у Доњој Каменици. – Старинар, 1933–34, 277–280; Ћоровић-Љубинковић, М., Р. Љубинковић. Црква у Доњој Каменици. – Старинар НС, 1, 1950, 53–85; Мавродинова, Л. Църквата в Долна Каменица, С., 1969, и цит. там литература; Коцева, Е. Някои особености на надписите в църквата „Св. Богородица“ в с. Долна Каменица. – ИИИ, 14, 1970, 233–249.

[108] Гецић, М. Око цркве у Доњој Каменици. – Истор. гласник, 3–4, 1951, 87–93; Ђурић, В. Византијске фреске, с. 210, бел. 67.

[109] Н. Мавродинов (Старобългарската живопис, 125–128, 165–169) смята, че някои от образите в Долна Каменица, като св. Константин и Елена, св. Георги, двамата Теодоровци, са рисувани от един от майсторите на „Св. Никола“ в прилепския Варош (1299); ср. Коцо, Д., П. Мильковиќ-Пепек, Манастир. Скопје, 1957; Петковић, Ср. Ариље. Београд, 1964 (ср. този паметник с Chatzidakis, M. Mystras. Athens, 1981, pl. 13 – Митрополията в Мистра, група майстори В); Панић, Др. Г. Бабић. Богородица Љевишка. Београд, 1975, табл. XXV, LI, ск. 1 – както и някои орнаментални мотиви: Јанц, З. Орнаменти фресака. Београд, 1961, обр. 452–454 ср. с обр. 278–279; Мавродинова, Л. Стенописният орнамент, 39–40, табл. 61–64; S. Radojčić (Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und Rumänen. – In: Actes du XIV^{e} Congrès International des Etudes Byzantines. Bucarest (1971), 1974, vol. I, 190, 194) причислява живописта на църквата към най-ранната фаза на Палеологовската живопис – експресивния стил с център Солун.

[110] Ср. Мавродинова, Л. Църквата в Долна Каменица, обр. 11, с Лазарев, В. История византийской живописи. М., 1948, табл. 146; Радојчић, Св. Старо српско сликарство. Београд, 1966, с. 100; Василиев, А. Ивановските стенописи, обр. 40; Millet, G., A. Frolow. Op. cit. T. 3. Paris, 1961, pl. 23$_2$.

[111] Вж. по-горе бел. 43–44.

[112] Hamann-Mac Lean, R. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. T. II. Grundlegung. Giessen, 1976, Taf. 48 c; ср. Chatzidakis, M. Mystras, fig. 16–17.

[113] След пренасянето на мощите на св. Петка (Параскева) Епиватска в Търново тя бива наречена Търновска и става изключително популярна. Тъй като житието ѝ не е особено интригуващо, майсторите са го илюстрирали с комбинация от житията на нейните съименнички Параскева Римлянка (26 юли), мъчена и убита по време на император Антонин Пий, и Параскева Иконийска (28 окт.), пострадала при император Диоклетиан: Жития, 351, 516–518, 541–542; вж. също: Суботић, Г. Црква Св. Константин и Јелена у Охриду. Београд, 1971, 94–101, сх. 10; Tomeković, Sv. Hagiographie peinte: Trois exemples crétois. – Зограф, 15, 1984, 44–47.

[114] Babić, G. Op. cit., fig. 26–27 – за житието на св. Никола; Ševčenko, N. The Life of St. Nicholas in Byzantine Art. Torino, 1983, 43–44, No 24, pl. p. 266–271 et passim.

[115] Walter, Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982, 107–108, 223; Грозданов, Цв. Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век. Скопје, 1983, с. 32; Љубинковић, Р. Црква Светог Николе у Станичењу. – Зограф, 15, 1984, 76–84; Габелић, См. Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења. – Зограф, 18, 1987, 22–36; Смядовски, Ст. Надписите към стенописите от църквата „Св. Никола“ край с. Станичене, Нишко (1331/1332 г.). – Старобългаристика, 1994, № 3, 17–43.

[116] Божилов, Ив. Фамилията на Асеневци, 149–178; История на България. Т. 3, 334–338.

[117] Мавродинова, Л. Църквата в Долна Каменица, 17–21, обр. 17–24.

[118] Основната прилика с Беренде е наличието на изображение на св. Кирил с надпис Философ, но в Беренде това може да бъде и Кирил Александрийски: ср. Габелић, См. Цит. съч., 31–32, обр. 15, 17, с Бакалова, Е. Стенописите на църквата при с. Беренде. С., 1976, 24–29, обр. 10–11, както и белия фон зад Христос Недремано око – обр. 19. В разговор См. Габелич каза, че досега не е срещнала точен паралел на стенописите от Станечене.

[119] Габелић, См. Цит. съч., обр. 4, 17; Љубинковић, Р. Цит. съч., обр. 2, 4; ср. с Мавродинова, Л. Църквата в Долна Каменица, обр. 15–16, 21.

[120] Грозданов, Цв. Охридско зидно сликарство XIV века. Београд, 1980, табл. 10–17.

[121] Иванов, Й. Старински църкви в Югозападна България. – ИБАД, 3, 1912, св. 1, 58–59; Grabar, A. La peinture..., 183–223; Мавродинова, Л. Земенската църква. С., 1980.

[122] Jireček, K. Staat und Gesellschaft im mittelaterlichen Serbien. Wien, 1912, IV, 61; Јиречек, К. Историја Срба, Т. 2. Београд, 1922–23, с. 8, бел. 18; за нас отнасянето на паметника към втората половина на века от Ст. Смядовски (Надписите към Земенските стенописи. С., 1989 – канд. дис. към Инст. за езикознание, БАН) е неубедително. 1. Надписът, както е отбелязал още навремето Г. Баласчев (Словенски надписи в Югозападна България. – Минало, 2, 1913, кн. 7–8, с. 191), е написан на тънък бял слой мазилка, който възляга над общото ниво на останалия живописен пласт. Не са правени изследвания, дали не е покъсен. 2. Смядовски, облягайки се на И. Карачорова (Към въпроса за Кирило-Методиевия старобългарски превод на Псалтира. – Кирило-Методиевски студии, 6, 1989, 15–129), решава, фактически на базата на една-единствена дума – „сицє“ в пс. 41;2, че налице е късната редакция на псалтирния текст, характерна за втората половина на XIV в. Това е единствената дума, която не се намира в Норовия псалтир от началото на века – Чешко, Е., И. Бунина и др. Норовская Псалтырь. С., 1989, ч. 1, 48–49, ч. 2, с. 353; затова пък се среща, и то многократно, в значително поранни, старобългарски паметници, като напр. Мариинското евангелие. При „Разделянето на дрехите“ в Земен имаме думата „риза“, която според Карачорова би идвала от ранните псалтирни текстове, вместо „одєжда“ в късните. Отделно стои въпросът, кога всъщност се оформят късните преводи на псалтира, щом по-голяма част от техните особености са налице в паметници от края на XIII или ранния XIV в. като Норовия псалтир. Вж. и: Добрев, Ив. Рашката писменост и бълг. правопис през Средновековието. – Кирило-Методиевски студии, 8, 1991, 216–252 (246), който подкрепя нашата датировка.

[123] Грабар, А. До-история болгарской живописи. – В: Сборник в чест на В. Н. Златарски. С., 1925, 567 сл.; Grabar, A. La peinture..., 209–223.

[124] Grabar, A. La peinture..., 203–209; Мавродинова, Л. Земенската църква, 23–129.

[125] Restle, M. Op. cit., Taf. 45, 98, 251–252.

[126] Chatzidakis, M. Classicisme et tendances populaires au XIV^{e} siècle. – In: XIV^{e} Congrès Internat. des Etudes Byzantines. Bucarest, 1971. Rapports. T. 1, 128–132.

[127] Коцо, Д., П. Миљковиќ-Пепек, Цит. съч., Миљковиќ-Пепек, П. Црква Св. Јован Богослов – Канео во Охрид. – КН, 3, 1967, No 4, 67–124; Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 125–128; Радојчиħ, Св. Старо српско сликарство, с. 70; Ђуриħ, В. Византијске фреске, 16–19, обр. 11–12, 14, 16.

[128] Chatzidakis, M. Classicisme..., 128–132; Xyngopoulos, A. Fresques de style monastique en Grèce. – In: Actes du IX^{e} Congrès Internat. d'Etudes byzantines (Thessalonique, 1953). Athènes, 1955, t. A, 511–516, pl. 178–183; Grabar, A. La peinture..., 209–223; Мавродинова, Л. Земенската църква, 176–180.

[129] Радојчиħ, Св. Милешева, 34–38, табл. XLIII, XLIV, XLVI; ср. Мавродинова, Л. Земенската църква, обр. 53.

[130] Суботиħ, Г. Пеħинска црква Арханђела Михаила код Струге. – Зб. филоз. факултета, 8, 1964, 299–331, 305–316, обр. 5–6 – близост косвено, а и по ред иконографски белези – с Богородица Перивлептос (Св. Климент) в Охрид; Ђуриħ, В. Византијске фреске, табл. 18, 38.

[131] Мавродинова, Л.: 1. Стилът на Земенските стенописи. – Изкуство, 1963, № 6, с. 33; 2. Земенската църква, 178–180, обр. 100–101; Orlandos, A. Mnemia tou despotatou tis Epirou. – Epirotika Chronika, 2 (1927), 160–163, fig. 9–19; Василиев, А. Ктиторски портрети..., 54–56, обр. 27.

[132] Grabar, A. La peinture..., 223–227; Мутафчиев, П. Из нашите старопланински манастири. – Сб. БАН, 27, 1931, 3–121 (препеч. в: Избрани съчинения. Т. 2. С., 1973, 366–371, обр. 20, табл. XII, XIII,1); Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 271–272, обр. 327–329.

[133] Бабиħ, Г. Символично значенье живописа у протезису Св. Апостола у Пеħи. – Сб. зашт. спом. култ., 15, 1964, 173–182; Xyngopoulos, A. Une icône byzantine à Thessalonique. – CArch, 3, (1948), 114–128; Радовановиħ, J. Иконографија фресака протезиса цркве Св. Апостола у Пеħи. – В: Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века. Београд, 1988, 1–23.

[134] Мавродинова, Л. Стенописният орнамент, 40–41; Јанц, З. Цит. съч. Београд, 1961, табл. III.

[135] Вж. също Byzantine Murals and Icons. Athens, 1976, pl. 22; Мијовиħ, П. О генези Грачанице. – В: Византийска уметност почетком XIV века (Грачаница, 1973). Београд, 1978, 127–163, обр. 22; вж. и Perdrizet, P. L'Archange Uriél. – Sem Kond, 2, 1928, p. 242 sq., pl. 3; Moutsopoulos, N., G. Dimitrokallis. Цит. съч., 1981, pl. 98–99.

[136] Demus, O.: 1. Die Entstehung..., – In: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958, IV, 2, 1–63; 2. The Style of the Kariye Djami. – In: The Kariye Djami. T. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Princeton, 1975, 109–160 (127–145); Radojčić, Sv.: 1. Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance. – JÖBG, 7, 1959, 105–123; 2. Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des XIV. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen. – In: Actes du XIV^{e} Congrès Internat. des Etudes Byzantines. T. 1. Bucarest (1971), 1974, 189–205; Chatzidakis, M. Classicisme..., 159–170; Belting, H. The Style of the Mosaics. – In: Belting, H., C. Mango, D. Mouriki. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul (DO Studies, 15). Washington, 1978, 96–107.

[137] Demus, O. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947, 33–36; Стојаковиħ, А. Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије. Нови Сад, 1970; Мавродинова, Л. Пространството и архитектурният декор в средновековната живопис. – Изкуство, 1973, № 2, 29–34, и цитираната там подробна литература; Раушенбах, Б. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.

[138] Underwood, P. The Kariye Djami. T. 1–3. New York, 1966, passim; Demus, O. The Style..., 110–127; Belting, H., C. Mango, D. Mouriki. Op. cit., 96–107.

[139] Demus, O. Byzantine..., 33–35.

[140] Demus, O. L'Art byzantin dans le cadre de l'Art Européen. – In: L'Art Byzantin – Art Européen (9^{e} exposition du Conseil de l'Europe). Athènes, 1964, 87–112; Chatzidakis, M. Classicisme..., 98–111; Лазарев, В. История..., 2., 155–157; Papoulia, B. Zu einer Abgrenzung der byzantinischen Humanismus. – In: The 17th Internat. Byzantine Congress. Washington, 1986. Abstracts of Short Papers, 253–255; Мавродинова, Л. Боянските стенописи от 1259 г. и въпросът за Ренесанса, 56–59; за досегашното схващане вж.: Кръстев, К. Наченки на Ренесанс в средновековна България. С., 1971.

[141] Культура Византии IV–VII вв. М., 1984; Культура Византии второй половины VII–XII в. М., 1989; Культура Византии XIII – первой половины XV в. М., 1991, passim.

[142] Underwood, P. Op. cit., 1–4, passim; Belting, H., C. Mango, D. Mouriki. Op. cit., passim.

[143] Chatzidakis, M. Classicisme..., 97–111; Gouma-Paterson, Th. The Pareclession of St. Euthymius in Thessaloniki. Art and Monastic Policy under Andronicos II. – The Art Bulletin, 58, 1976, 168–183; Nikonanos, N. The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. Thessaloniki, 1986, и цит. лит.; Mouriki, D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the XIVth Century. – In: L'Art byzantin au début du XIV^{e} siècle (Gračanica, 1973). Belgrade, 1978, 55–83; Тодиħ, Бр.: 1. Српске фреске с краја XIII века. – Зб. филоз. факултета, сер. А. XVI, 1989, 67–90; 2. Грачаница. Сликарство. Београд, 1988, 178–190.

[144] Pelekanidis, S. Kalliergis olis Thessalias aristos zographos. Athens, 1973.

[145] Xyngopoulos, A.: 1. Manouil Panselinos. Athènes, 1956; 2. Thessalonique et la peinture macédonienne. Thessalonique, 1955.

[146] Миљковиќ-Пепек, П. Делото на зографите Михајло и Еутихије. Скопје, 1967; Hallensleben, H. Die Malerschule des Königs Milutin. Giessen, 1963; Тодиħ, Бр. Грачаница. Сликарство, 178–190.

[147] Димов, В. Трапезица (вж. бел. 50), 125, 130–137, обр. 77, 80, 86–93, табл. IV, VI$_1$; Мавродинова, Л. Към въпроса..., 85–116, обр. 3, 9, 12, 15.

[148] Искрено благодаря на ст. н. с. Виолета Димова за сведенията върху този непубликуван още паметник.

[149] Иванов, Й. Асеновата крепост при Станимака и Бачковският манастир. – ИБАД, 2. 1911, 193–197; Мавродинова, Л.: 1. Останки от стенописи в църквата при Асенова крепост. – ИИИИ, 10, 1967, 63–80, и цитираната там литература; 2. Стенописният орнамент, с. 41, обр. 68, 69, 70а.

[150] Надписът (АПОКА)ΘΗΛΩΣΙΣ означава „сваляне от кръста“ (откoваване) и често придружава изображението на „Пиетата“, т. е. „Христос в гроба“.

[151] Иванов, Й. Асеновата крепост, с. 194, обр. 2.

[152] Петковић, В. Живопис цркве Св. Богородици у патријаршији Пеħкој. – ИБАИ, 4, 1926–1927, 145–171, табл. V–XXVIII; Ивановић, М. Црква Богородице Одигитрије у Пеħкој Патријаршији. – Старине Косова и Метохије, 2–3 (Приштина), 1963, 134–154; Петковић, В., Ђ. Бошковић. Дечани. Т. 2. Београд, 1941, табл. CXXXI, CXLV, CLIII, CLVIII, CLXXVIII, CCVI, CCXII, CCXLVIII, CCLI, CCXC и др.; Бабић, Б. Пеħинска црква Св. Лазара у Тиквешу. – ЗбЛУ, 3, Нови Сад, 1967, 161–170; Грозданов, Цв. Охридско зидно сликарство XIV века. Београд, 1980, обр. 72–87.

[153] Вълов, В. Скалният манастир в местността Албoтин, Видинско. – Изв. на музеите в Северозап. България, 2, 1978, 83–106 (92); Марди-Бабикова, В. Научно мотивирано предложение за обявяване на скалния манастир в местността Албoтин – Видинско, за паметник на културата. С., 1968 (матер. в архива на НИПК); Мавродинова, Л. 1. Принос към историята на българското изкуство. С., 1981 (планова задача в ИИ – БАН); 2. Стенописният орнамент, 40–42. Стенописните фрагменти са предимно от северния кораб на трикорабната църква. В абсидата на протезиса се забелязва фигура в позата на оранта, вероятно Богородица. В ниша на северната стена е бил изобразен голобрад светец с червена дреха. Във вгънатия таван над това изображение личат останките от Христова фигура, вероятно едно от лицата (ипостазите) на Христос, в медальон. Подобен медальон има и до арката пред абсидата на протезиса. Орнаментите са запазени по профилите и в ъглите до медальоните: палмети в сърцевидни полета, „пòвит“ и цокъл с „opus sectile“, като белите окръжности около средния кръг имат „шахматни“ черни правоъгълничета.

[154] За стенописите в крънцалнята пише всъщност само Михайлов, Ст. Цит. съч., с. 128, без да споменава орнамента; ср. Овчаров, Н., Д. Хаджиева. Средновековният манастир в гр. Кърджали – център на епископията Ахридос (XI–XIV в.). – РП, 24 (С.), 1992, с. 59.

[155] Василиев, А. Ивановските стенописи..., 22–24; Мавродинова, Л. Стенописен орнамент, с. 41.

[156] Димов, В. Цит. съч., 125–126, обр. 80; 130–137, обр. 84а, 93б; Мавродинова, Л. Към въпроса..., обр. 8; ако се съди по орнаменталните мотиви, от това време са били и стенописите в еднокорабната църква при с. Хотница: Алексиев, Й. Средновековна църква при с. Хотница, Великотърновски окръг. – Археология, 1980, № 4, 44–55.

[157] Захариев, Ст. Цит. съч., с. 65; Иванов, Й. Асеновата крепост, 212–215; Грабар, А. Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря. – ИБАИ, 2, 1924, 55–59; Филов, Б. Портретът на Иван Александра. – Сб. в чест на В. Златарски. С., 1925, 495–524; Василиев, А. Ктиторски портрети, 27–35; Бакалова, Е. Бачковската костница, С., 1977, 157–175, обр. 131–137.

[158] Bakalova, E. Op. cit., p. 73; Паскалева, К. Икони от България. С., 1981, 27, 86, табл. 13; Божков, А. Българската икона. С., 1984.

[159] Х. Стоянов-Берон, В. Археологически..., 101–102.

[160] Благодаря на двамата любезни колеги за показаните снимки и материали от разкопките.

[161] Василиев, А. Ивановските стенописи, 22–24, обр. 14–16; Дживджанов, Бл. Цит. съч., компл. № 6, църква № 3; Мавродинова, Л. 1. Пещерные церкви, 177–179. „Петдесетницата“ и „Възнесението“ във външната част (притвора?) са по-късни; 2. Стенната живопис..., 182–185, обр. 9–11.

[162] Свещеномъченик Мамант: Сергий, архим. Полный месецеслов Востока II. Владимир, 1901, с. 142.

[163] Благодаря най-сърдечно на групата реставратори от НИПК начело с Боряна и Благой Дживджанови за дългогодишната съвместна работа върху Ивановските стенописи, за поканата да бъда изкуствовед на обекта „Скални църкви Иваново“, както и за предоставената ми отлична документация на манастирския комплекс и на самите стенописи. Заедно с тях възстановихме разположението на сцените от падналия таван на Съборената църква, които те укрепиха и реставрираха.

[164] За разноцветните фонове: Grabar, A. La peinture..., 254–257; Бакалова, Е. Стенописите на църквата при с. Беренде, обр. 11, 62.

[165] Подобни светли тонове намираме и в стенописите на „Св. Марина“ при Карлуково: Миятев, К. Пещерна църква Св. Марина. – ГНМ, 6, 1936, 287–293; Мавродинова, Л. Скалните скитове при Карлуково. С., 1985, 30–33.

[166] Вж. по-горе бел. 152.

[167] Международен симпозиум „Иваново 76“. Русе, 1976, с. 33, 56, 79.

[168] Грозданов, Цв., Д. Ћорнаков. Историски портрети у Полошком. Ч. 2 – Зограф, 15, 1984, 85–93, обр. 1–2.

[169] Това би датирало стенописите след м. септември 1347 г.: История на България. Т. 3, 337–338; Божилов, Ив. Фамилията на Асеневци, 67–68.

[170] История Византии. Т. I, с. 150.

[171] Chatzidakis, M. Classicisme..., 117–128; Radojčić, Sv. Der Klassizismus..., 194–195; Demus, O. The Style of Kariye, 152–156.

[172] Шкорпил, К. Опис на старините, 140–142, фиг. 115, 118; Grabar, A. La peinture..., 233–246; Filow, B. Op. cit., 75–76; Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 152–164; Василиев, А. Ивановските стенописи, 25–43; Grabar, A. Les fresques d'Ivanovo et l'Art des Paléologues. – Byzantion, 17, 1957, fasc. 2, 581–590; Velmans, T.: 1. Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age. – Journal des Savants. Janvier-mars, 1965, 358–412; 2. La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age. Paris, 1977, p. 181; М. Бичев (1. Цит. съч., 5–18, 20–39) ги датира от началото на века; 2. История на бълг. изобразително изкуство. Т. 1. С., 1976, 224–230; Boshkov, A. La peinture bulgare, 78–80; Божков, А. Търновска школа, 90–95; Мавродинова, Л. 1. Пещерные церкви с. Иваново, 179–196; 2. Стенната живопис..., 175–202.

[173] Вж. бел. 163.

[174] Мавродинов, Н. Старобълг. живопис, 156–157.

[175] А не „Гостоприемство Аврамово“: Василиев, А. Ивановските стенописи, с. 33; Бичев, М. Цит. съч., с. 21, обр. 6. Композицията се развива именно в паметниците от XIV век: Stefanescu, J. L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Bruxelles, 1936, 72–77; Pallas, D. Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild (Miscelanea byzantina Monacensia, 2). München, 1965, 1–10; Petković, V. La peinture serbe du Moyen Age. T. 1. Beograd, 1930, pl. 40; 2, 1934, 26, fig. 325, pl. CLXIX; Радојичић, Св. Старо српско сликарство, табл. 73.

[176] Речник на Святото писание. Цариград, 1884, с. 407 (Мат. 17:1–9, 2 Пет. 1:16–18); Grabar, A. Les voies de la création en iconographie chrétienne. Paris, 1979, 106–107.

[177] Отначало главната църква на Синай е била

посветена на Преображението. Според Изх. 29:12–18, 32:15–16, 34:1–35, Мойсей е получил скрижалите на Синай. Вж. Лазарев, В. История..., 2., с. 48, обр. 68–71.

[178] Вж. по-горе, с. 60: Мавродинова, Л. Скалните скитове, 21–22, обр. 17.

[179] Meyendorff, J. Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Century. – In: The Kariye Djami. T. 4, 95–106 (97); Радченко, К. Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпохе перед турецким завоеванием. Киев, 1883, 113–114; Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 151–156; Chatzidakis, M. Classicisme..., 117–118; Tachiaos, A.-E. Hesychasm as a Creative Force in the Fields of Art and Literature. – In: L'Art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courants artistiques au XIV^{e} siècle. (Colloque serbo-grec, 1985). Belgrade, 1987, 117–123 (118–120).

[180] Според отразената във Физиолога легенда лъвът спи с отворени очи: Стара българска литература. Т. 5. Естествознание. С., 1992, с. 2, 232–233. Обикновено това поверие се свързва с иконографията на спящия юноша Христос, наречен „Недремано око“: Grabar, A. La peinture..., 257–258; Бакалова, Е. Стенописите на църквата при с. Беренде. С., 1976, 29–32; История на бълг. литература. Т. 1. С., 1962, с. 57; Pallas, D. Op. cit., 181–196.

[181] Вж. подобни атланти в иконата „Благовещение“ от Охрид – нач. на XIV в.: Радойчич, Св. Икони в Югославия. – В: Вайцман, К., М. Хатзидакис и др. Икони от Балканите. София – Белград, 1966, табл. 161–165; за нас тези фигури на лъвове, атланти, както и маската отпред на масата при Анна и Каяфа продължават антикизиращата традиция на едноцветните (в grisaille) фигурки от началото на века, но тук са се слели с общия колорит на пейзажния фон – Радојчић, Св. Постанак сликарства Ренесансе Палеолога. – В: Узори и дела старих српских уметника. Београд, 1975, 145–146; Radojčić, S. Der Klassizismus..., 194–195.

[182] Тази сцена, илюстрирана още във византийския ръкопис от XI в. Par. gr. 74, на л. 205, се смята по-характерна за западноевропейската средновековна живопис: Millet, G. Recherches..., 652–654. През XIII в. обаче тя отново се среща във византийски паметници: Huber, P. Bild und Botschaft. Zürich, 1973, p. 149, fig. 14b, c – диптих от Хилендар и близък по стил кръст в Св. Павел – Света гора; Грозданов, Цв., Г. Суботиќ. Црквата Св. Ѓорѓи во Речица кај Охрид. – В: Грозданов, Цв. Студии за охридскиот живопис. Скопје, 1990, 115–122, обр. 48, ск. 24, 70-те год. на XIV в. Вж. също иконата от около 1370 г. от манастира на Влатадите в Солун: Holy Image Holy Space. Icons and Frescoes from Greece (Catalogue). Athens, 1988, 188–189, pl. 25; Mavropoulou-Tsioumi, Chr. Vlatadon Monastery. Thessaloniki, 1987, 45–46, pl. 28, която и стилово е близка до стенописите на „Църквата“ в Иваново. Странният шатровиден купол в „Тайната вечеря“ от иконата е явно вдъхновен от миниатюри от IX в.: Lafontaine-Dosogne, J. Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ. – In: The Kariye Djami, T. 4, 197–241, pl. 58 (Par. gr. 510, fol. 137).

[183] Жития, 130–131 (4 март); Николова, Св. Патеричните разкази в българската средновековна литература. С., 1980, 206–208; Е. Бакалова (1. Към въпроса за отражението на исихазма в изкуството. – В: Търновска книжовна школа. С., 1974, 373–390; 2. Ивановските стенописи и идеите на исихазма. – Изкуство, 1976, № 9, 14–18; 3. Промени в художествения живот през XIV в. – В: Традиция и нови черти в българското изкуство. С., 1976, 33–40) смята, че наличието на сцени от живота на св. Герасим в „Църквата“ се дължи на влиянието на исихазма. Ср. по-горе бел. 179.

[184] Жития, с. 131.

[185] Е. Бакалова изнесе доклад по този повод на конференцията в Инст. за изкуствознание – БАН по случай 900 г. на Бачковския манастир, 1983 г. – в притвора на Св. Богородица, 1643.

[186] Теодоси Търновски, починал в Цариград през 1363 г., не е бил канонизиран в България дори към края на XVIII в.: Радченко, К. Цит. съч., с. 188; Жития, 591–593.

[187] Разгледана подробно от Grabar, A. La peinture..., 233–246; Velmans, T. Les fresques, 364 ss.

[188] Джидджанова, Б. Скални църкви Иваново. Църквата. Ч. 1 (описание). С., 1984 (НИПК), ср. № 80–81 с № 26. Тя е отбелязала и наличието на едно особено синьо (lapis lasuli) само при дрехите на Христос и Богородица в наоса.

[189] И най-меко звучащите черно-бели фотографии дават невярна представа за общото въздействие на стенописите. Те им придават контрастност, която в действителност не съществува. Затова автори, които не бяха виждали лично паметника, смятаха стенописите за много по-твърди и експресивни, отколкото са всъщност: Mouriki, D. Les fresques de l'Eglise de St. Nicolas à Platsa du Magne. Athènes, 1975, p. 72; Demus, O. The Style, p. 134. За мекотата на колорита: Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 159–164; Velmans, T. Les fresques, 400–402.

[190] Активното участие на пейзажа в композицията: Стојаковић, А. Цит. съч., 120–142; Мавродинова, Л. 1. Пространството..., 29–34; 2. Стенната живопис..., 192–195.

[191] Grabar, A: 1. La peinture..., 245–246; 2. Les fresques, 581–590; Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 158–164; Velmans, T. Les fresques, 385–406; Бичев, М. Цит. съч., 35–39; Бакалова, Е. Идейно-художествени особености на бълг. изкуство през XIV век. – В: Втори международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 16. С. (1986), 1988, 82–84; Лазарев, В. История..., 2., с. 179; Chatzidakis, M: 1. Classicisme..., p. 118; 2. Mystras, p. 61; Л. Мавродинова (Пещерные церкви, 179–192) за пръв път прави конкретен анализ и съпоставка на двамата майстори. Вж. и Мавродинова, Л. Стенната живопис..., 188–196.

[192] Особено близки са сцените на Преображението в двата паметника, както и многолюдните групи: Xyngopoulos, A. I psifidoti diakosmisis tou naou ton ag. Apostolon Thessalonikis. Thessaloniki, 1953; Nikonanos, N. Op. cit.; Лазарев, В. История..., 172–173, табл. 575–577; за връзките между Солун и Цариград: Demus, O. The Style..., 150–152; вж. и Mavropoulou-Tsioumi, Chr. 1. Op. cit., 19–21, 45–46, pl. 28; 2. Byzantine Thessaloniki. Thessaloniki, 1993, 130–136.

[193] Pelekanidis, S. Kalliergis, passim.

[194] Belting, H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970, p. 4, 58–59, fig. 26; Божилов, Ив. Фамилията..., 283–287.

[195] Underwood, P. Op. cit., t. 2, pl. 86, 89, 90, 93, 96, 114, 131, 135, 138, 143, 148, 159, 185; t. 3, pl. p. 466 et passim.

[196] Вж. бел. 171.

[197] Джурова, А. Хиляда години..., 40–50, обр. 166–174, 179–187, 190–200.

[198] Chatzidakis, M. 1. Classicisme..., p. 118; 2. Mystras, p. 67, fig. 33, 36; Millet, G. Monuments de l'Athos. Paris, 1927, pl. 93$_3$, 101–102.

[199] Chatzidakis, M. Mystras, fig. 47–48, 50–52, 55.

[200] Demus, O. The Style..., p. 154.

[201] Бакалова, Е. Идейно-художествени..., 82–84.

[202] Alpatoff, M. A Byzantine Illuminated Manuscript of the Palaeologue epoch in Moscow. – The Art Bulletin, 12, 1930, 200–215; Лазарев, В. История..., 2., 166, 252, табл. 524–533. Според нас Алпатов по-вярно определя ръцете на отделните художници, докато някои разлики в трактовката, предимно на дрехите, идват от различните използвани образци. О. Попова (Проблемы византийской живописи первой половины XIV в. – В: XVIII международный конгресс византинистов. М., 1991. Резюме сообщений. Т. 2, 917–918) датира ръкописа от третото десетилетие на века.

[203] Лазарев, В. История..., 126–127, табл. 399–408.

[204] Джурова, А.: 1. Хиляда години...., 46–50, обр. 192, 194, 196, 198; 2. Томичов псалтир. С., 1990, табл. 1, 12, 37–38, 67, 69.

[205] Л. Прашков (Хрельовата кула. С., 1973, с. 111, бел. 38) смята иконата създадена от майстора, изписал стенописите в параклиса; Паскалева, К. Икони от България. С., 1981, 25–26, 72, табл. 6, за нас надписът гласи: ρнлкⷭн.

[206] A. Grabar (La peinture..., 246–248) отбелязва, че от същото време датират фрагменти от „Причастието на апостолите“ в олтарната част; Филов, Б. Софийската църква Св. Георги. С., 1933, 50–55, 61–62, табл. II–VIII; Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 147, 168–171; Цончева, М. Църквата Св. Георги. С., 1979, 106–130, обр. 60–77.

[207] Protich, A. Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo. – In: L'Art byzantin chez les Slaves du Sud (Rec. Th. Ouspensky). T. 1. Paris, 1930, 92–101.

[208] Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, с. 147; Радојчић, Св. Старо српско сликарство, табл. 96–97; ср. Ђурић, В. Византијске фреске, 86–87, табл. 95–97; но също така показва връзки с ансамбли като Дечани.

[209] Миятев, К. Иконите в България. – В: Вайцман, К., М. Хатзидакис и др. Икони от Балканите, табл. 102–105; Паскалева, К. Цит. съч., 27–29, 74–82, табл. 7–11, и цит. лит. Неотдавна G. Babić (Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène. In: – L'Art de Thessalonique et des pays..., 57–63) отнесе иконата към солунските ателиета с дата след 1371 г. и ктиторка съпругата на серския деспот Йоан Углеш.

[210] Мутафчиев, П. Из нашите старопланински манастири. – Избр. съчинения. Т. 2, с. 374, табл. XIV; Миятев, К. Пещерна църква Св. Марина, 287–293; Панайотова, Д.: 1. Св. Марина. – ИИИИ, 6, 1963, 133–152; същото в Болгарская монументальная живопись XIV века. С., 1965, 20–30 (вж. бел. 80 и гл. 1, бел. 19); Каменова, Д. Цит. съч., с. 37 сл.; Novak, A. La chapelle rupestre Ste Marina près de Victorova Lâka. – BSl, 38, 2, 1977, 185–206; Мавродинова, Л. Скалните скитове при Карлуково, 5–48, 96–99, и цитираната там литература и отношение на авторката. В НИМ, София, са запазени стенописите, свалени от външните южна и западна стени на църквата.

[211] Миятев, К. Пещерна църква..., 291–293.

[212] Мавродинова, Л. Скалните скитове, 12–25.

[213] Кръстев, К. Средновековни стенописи в Хрельовата кула на Рилския манастир. – ИИИИ, 1, 1956, 181–230; Прашков, Л. Хрельовата кула; Бакалова, Е. Към интерпретацията на найранния житиен цикъл за Иван Рилски в изобразителното изкуство. – Кирило-Методиевски студии, 3, 1986, 146–153.

[214] Мирковић, Л. Дали се фреске Маркова манастира могу тумачити житием св. Василија Новог. – Старинар, НС, 12, 1961, 77–88; Ђурић, В. Византијске фреске, 65–81.

[215] Ср. майстор „В“ у Chatzidakis, M. Mystras, 83–89, fig. 49.

[216] Миятев, К. Палеографични бележки, 89–90; Грабар, А. Материалы по средневековому искусству в Болгарии. – ГНМ, 1920, с. 103; Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII век, 86–89, обр.67–68; Николова, Я. 1. Църквата Св. Димитър. – В: Царствуващият град Търнов. С., 1985, 106–112; 2. Църквата Св. Димитър и въстанието от 1185. – В: Културата на средновековния Търнов. С., 1985, 9–16; Прашков, Л. За Търновската живописна школа..., с. 45; Чанева-Дечевска, Н. Църковната архитектура в България през XI–XIV век. С., 1988, 109–110, фиг. 75, 1.

[217] Миятев, К. Палеографични бележки, 89–90.

[218] Група реставратори от НИПК под ръководството на Бор. Дживджанова. Искрено им благодаря за предоставените материали.

[219] Николова, Я. Църквата Св. Димитър, с. 110; Църквата... и въстанието, с. 15.

[220] Вж. по-горе бел. 215, ср. Прашков, Л. Хрельовата кула, 19–31, обр. 39, 54–60; Stefanescu, J. L'Illustration des Liturgies, 72–77, pl. XXVII–XXXI, CXXI; Petković, V. Peinture serbe. T. II, p. 19, 23, 26, 40, 46, 54, 57, 60, pl. CV; Лазарев, В. История..., табл. 562–563, 565; Тодић, Бр. Грачаница, табл. 9; споменахме, че Божествената литургия е била изписана в олтарната част и на „Църквата“ при Иваново (бел. 175; вж. и Chatzidakis, M., S. Pelekanidis, Op. cit., 106–119, pl. 3, 5, 6. 10)

[221] Ђурић, В. Мали град – Св. Атанасије у Кастории – Борье. – В: Зограф, 6, 1975, 31–50, фиг. 37–38, и др.; Pelikanidis, S., M. Chatzidakis. Op. cit., 106–119, fig. 2–3, 5 et passim; Stransky, A. Remarques sur la peinture du Moyen Age en Bulgarie, en Grèce et en Albanie. – In: Actes du IVe Congrès International d'Etudes Byzantines (ИБАИ X), 1936, 41–44, фиг. 5–8; Грозданов, Цв. Охридско зидно сликарство XIV века. Београд, 1980, 158–159, обр. 183–184. Вж. и Мавродинова, Л. Новите разкрития и датировката на първоначалната живопис в „Св. Димитър“ във В. Търново. – Старобългарска литература, 28–29, 1995, 153–165.

[222] Мавродинова, Л. Стенописният орнамент, 51–52, табл. 60.

[223] Шкорпил, К. Средновековни църкви и гробища в София. – СбНУ, 2, 1880, с. 48; Иванов, Й. Player Старински църкви..., 53–55, обр. 46–48; Протич, А. Югозападната школа в българската стенопис. – В: Сб. В. Н. Златарски, с. 305; Grabar, A. La peinture..., 248–271 (пръв датира паметника от XIV в.); Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, с. 165; Бакалова, Е. Стенописите... с. Беренде, и цитираната подробна литература, с. 119.

[224] Иванов, Й. Старински църкви; Протич, А. Цит. съч.; Кръстев, К., В. Захариев. Стара българска живопис. С., 1960; Божков, А. Стенописите в Беренде – бележит паметник на българската средновековна живопис. – Изкуство, 1962, № 4–5, 69–76, и др.

[225] В. Иванова (-Мавродинова) (Два надписа на Асеневци – Батошовският и Врачанският. – ИБАИ, 15, 1946, 129–130, бел. 15, обр. 44), изследвайки езика и палеографията на надписа, го датира от XIV в. и го отнася към цар Иван-Александър; Н. Мавродинов (Старобългарската живопис, 165–166) смята, че стенописите са дело на охридски майстор; вж. Божилов, Ив. Фамилията..., 149–151; Е. Бакалова (Стенописите... Беренде) датира паметника от втората четвърт или средата на XIV в., като го сравнява със „Св. Никола Болнички“, „Св. Климент Стари“, „Св. Димитър“ и „Мали Св. Врачи“ в Охрид.

[226] Petković, V. Peinture serbe, II, pl. CLXXII (1358).

[227] Grabar, A. La peinture..., 257–263; Pallas, D. Op. cit., 181–196; Бакалова, Е. Стенописите... Беренде, 29–31.

[228] Грозданов, Цв. Охридско зидно сликарство, табл. 121–131; 154–163, 168–179; Ђурић, В. Византијске фреске, табл. 102.

[229] Иванов, Й. Северна Македония. С., 1906, с. 405; Иванова, В. Неиздадени църкви в Югозападна България. – ГНМ, 5, 1926/31, 261–264, обр. 140–145; Д. Димитрова (Средновековна черква в местността Селище, с. Ръждавица, Кюстендилски окръг. – МПК, 16, 1976, № 4, 13–17), разкопала църквата, констатира, че северната стена и абсидата са изграждани наново по-късно, докато първичната сграда е имала керамопластична украса, т. е. датира от XIII–XIV в. Днес са запазени стенописите именно на тези по-късни части, но надписите от източнобългарска редакция, а и стилът на фрагментите от стенописи ги датират преди падането на страната под турска власт. Може би църквата е била повредена при българско-сръбската война от 1330 г.; В. Марди-Бабикова (Научно мотивирано предложение за обявяване на стенописите на църквата в местн. Селище край с. Ръждавица, Кюстендилски окръг, за паметник на културата. С., 1969, архив на НИПК) датира стенописите твърде късно, без да се съобразява с надписите.

[230] Украсата на книгите в ръцете на църковните отци на северната стена: Petković, V. Peinture serbe II, pl. CLXI, CLXIII (Лесново, 1348), CLXIX (Псача, 1358), CLXXIV (Св. Андрей на Треска, 1389); Вздорнов, Г. Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989, табл. 118, 74.B.6, 74.B.9, 74.A.10, 74.A.16 (1356 г.); Грозданов, Цв. Охридско зидно сликарство, табл. 22, 24–26, 68, 71–72.

[231] A. Grabar (La peinture..., 287–290) датира стенописите от XV век; А. Василиев (Църкви и манастири из Западна България. – РП, 4, 1950, 49–68) открива при прозорчето на южната стена ктиторски надпис от времето на цар Иван-Александър. Той констатира и наличието на два стенописни пласта върху източната стена на притвора; Василиев, А. Ктиторски портрети, 1960, 40–47. Вж. и интересното проучване на надписа от Кирин, А. (и Г. Геров). Нови данни за стенописите от XIV в. в църквата „Св. Никола“ в с. Калотино. – Зограф (под печат), който разчита имената на ктиторите като Деан и (Влади)слава.

[232] Жития, 274–275, 332.

[233] Ср. Weitzmann, K. The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks, Washington, 1983, fig. 15, 25–26, 32 et passim.

[234] Грозданов, Цв. Охридско..., табл. 4–19.

[235] Пак там, табл. 110–119.

[236] Вж. „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост: Мавродинова, Л.: 1. Останки от стенописи, с. 76; 2. Скалните скитове, обр. 16, 19, 38; Бакалова, Е. Стенописите... Беренде, 86–87.

[237] Шкорпил, К. и Х. Североизточна България в политическо и археологическо отношение. – СбНУ, 7, 1892, 79–83; Тончева, Г. Аладжа манастир. С., 1955, и цитираната литература; Димитров, Г. Аладжа манастир. Варна, 1968; Атанасов, Г., Д. Чешмеджиев. Средновековният скален манастир до Варна (Аладжа манастир). – ИНМВ, 26(41), 1990, 110–134, табл. II, 1.

[238] Шкорпил, К. Опис на старините, 124–128, фиг. 99–101; Мавродинова, Л. Принос към историята..., 1–6.

[239] Teteriatnikov, N. Donors Choice in Iconography after Iconoclasm. – In: 17th Internat. Byzantine Congress. Washington, 1986, Abstracts of Short Papers, 341–342.

[240] Грозданов, Цв. Охридско зидно сликарство, табл. 144–148.

[241] Шкорпил, К. Опис..., 115–116, фиг. 90–91; J. Lafontaine-Dosogne (Notes d'archéologie bulgare, 50–54) датира стенописите от началото на века; Панайотова, Д. Болгарская монументальная живопись, XIV века. С., 1965, 11–19; Panajotova, D. Peintures murales de Červen. – Byzantinobulgarica, 6, 1980, 299–316 (буквално преразказва Ж. Лафонтен).

[242] За отбелязване е завързаният на възел воал на една от жените в „Рождество Богородично“: ср. Радојчић, Св. Старо српско сликарство, табл. 68 (Св. Димитър в Печ, след 1345 г.), и Перивлептос в Мистра, третата четвърт на века: Chatzidakis, M. Mystras, pl. 46.

[243] Марди–Бабикова, В. Средновековна черква край с. Мърводол. – МПК, 1981, № 1, 29–32. Стенописите са публикувани първо от А. Василиев (Непроучен средновековен паметник. – Отечествен фронт, № 7274, 4 февр. 1968) и датирани XIII–XIV в.

[244] Миков, В. Църквата Св. Тодор (Тудор) при с. Бобошево, Дупнишко. – ИАИ, 5, 1928–29, 333–334, обр. 193 (датира сградата от края на XIV в.); Н. Мавродинов (1. Еднокорабната и кръстовидната църква. С., 1931, 61–62, обр. 69–70, 72; 2. Старобългарското изкуство XI–XIII в., с. 15, обр. 10–11) смята, че по план и градеж тя датира от XII в.; Кепов, Ив. Минало и сегашно на Бобошево. С., 1935, 188–191; Василиев, А. Проучвания на изобразителните изкуства из някои селища по долината на р. Струма. – ИИИИ, 7, 1964, 154–155, обр. 6 (XIV век).

[245] Панайотова, Д.: 1. Църквата Св. Тодор при Бобошево. – ИИИИ, 7, 1964, 101–140; 2. Болгарская монументальная живопись, 175–208; Kl. Wessel (Zu den Wandmalereien von Sv. Todor bei Boboševo. – In: Ethnogenese und Staatsbildung in Südosteuropa. Göttingen, 1974, 9–17 (доклад от II международен конгрес по балканистика, Букурещ, 1974), както и А. Божков (Търновска худ. школа, с. 81, обр. 108) са възприели датировката на Панайотова.

[246] Moutsopoulos, N. Kastoria. Leukoma, pl. 47, No. 40, fig. 7, 8, 10, 13; Pelekanidis, S. Kastoria. T. 1, pl. 168, 169, 171–172, 176–177.

[247] Ср. надписите у Панайотова, Д. Болг. монум. живопись, цв. табл. – „Обесването на Юда“, и Флорева, Е. Старата църква на Драгалевския манастир. С., 1968, табл. 33.

[248] Овчаров, Д. Църквата в крепостта Урвич при с. Кокаляне, Софийски окръг. – Археология, 1981, № 4, 50–60, и цит. литер.; Овчаров, Н.: 1. Изкуство, изтръгнато от земята. – Отечество, 5, 1980, № 2, с. 5; 2. Стенописите от XIV век в църквата Св. Илия на крепостта Урвич. – Изкуство, 1982, № 4, 28–33. Вторият период на съществуване на църквата е определен от Д. Овчаров като XV–XVI в. на базата на археологическите находки.

[249] Каменова, Д. Сеславската църква. С., 1977, обр. 44, 49.

[250] Прашков, Л. Църквата Рождество Христово в Арбанаси. С., 1979, 45–54, обр. 35–47.

[251] Флорева, Е. Стенописи Вуково 1598. С., 1987, обр. 1, 18, 22, 28–30, 36, 38–43, 48, 52, 54, 62, 71, 74, 88.

[252] Марди-Бабикова, В. Св. Стефан в Несебър (Възстановени паметници на културата – НИПК), С., s. d. – Въведение Богородично, Христос при книжниците, Укротяване на бурята, Изцеление на сухоръкия.

[253] Флорева, Е. Старата църква на Драгалевския манастир, табл. 40, 41, 43, 46; вж. и Паскалева, К. Икони от България, с. 168, табл. 14.

[254] Атанасов, Г., Д. Чешмеджиев. Цит.

съч., 126–134, обр. 2, 4, 5–7, табл. II, 2, III, 1–2; вж. и по-горе, бел. 237.

[255] Същата датировка: Прашков, Л. (Е. Бакалова и др.). Манастирите в България. С., 1992, 36–40.

[256] А не Възнесение – Ihm, Chr. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom IV. Jahrhundert bis zur Mitte der VIII. Jh. Wiesbaden, 1960, 44–46; Velmans, T. L'image... – CArch, 29, 1981, 47–49, 66–68. Видения, съчетани с Дейсис, към който се присъединяват двамата първоапостоли или други светци, се срещат още твърде рано в Кападокия: Restle, M. Op. cit., pl. 287, 518–519, 521–522.

[257] Grabar, A. La peinture..., p. 288, pl. IIa; вж. и в Земен: Мавродинова, Л. Земенската църква, с. 60, обр. 36.

[258] Шкорпил, К. и Х. Цит. съч.; Атанасов, Г., Д. Чешмеджиев. Цит. съч., с. 121, бел. 4, обр. 4.

[259] Мавродинов, Н. Старобългарската живопис, 179–188, обр. 61, 64–65.

[260] Ждраков, З. Църквата „Св. Апостоли Петър и Павел“ в Търново. Архитектурни и художествени проблеми. С., 1992 (канд. дисерт.).

[261] Атанасов, Г., Д. Чешмеджиев. Цит. съч., с. 134, обр. 7. Освен това украсените рамки на медальоните се срещат в балканските паметници едва около края на XIV в.: Ђурић, В. Византијске фреске, табл. 102, XXXIV.

[262] Кодов, Хр. Опис на славянските ръкописи в библиотеката на БАН, 11–16 (No. 2), табл. IV; Джурова, А. Хиляда години..., 43–44, табл. 158, и цит. литература; ср. Weyl-Carr, A. Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition. Chicago–London, 1987 (Еванг. № 28 от Библ. АНУ, Киев, № 58 в публикацията). Микрофиш 12А4, 12А6, 12А8, 12А10 и други ръкописи от същата група.

[263] Филов, Б. Миниатюрите на Манасиевата хроника във Ватиканската библиотека. С., 1927; Дуйчев, Ив. Миниатюрите на Манасиевата летопис. С., 1962; Джурова, А. Хиляда години..., 40–46, табл. 165–174, и цит. подр. литература.

[264] А. Джурова (Хиляда години..., с. 44) първа обърна внимание върху факта, че част от миниатюрите са прерисувани по-късно, и определи кои миниатюри са запазени в първоначалния си вид.

[265] Филов, Б. Миниатюрите на Лондонското евангелие на цар Иван Александра. С., 1934; Джурова, А. Хиляда години..., 40–47, табл. 179–187, и цит. лит. За илюстрациите вж.: Shivkova, L. Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexander. Recklinghausen, 1977.

[266] Der Nersessian, S. Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelion: Paris, 74. – In: The Art Bulletin, 9, 1927, 1–52 (repr. in: Etudes byzantines et arméninnes. Louvain, 1973, 231–263).

[267] Щепкина, М. Болгарская миниатюра XIV века. (Исследование Псалтыри Томича) М., 1963; Джурова, А.: 1. Хиляда години..., 46–50, табл. 192–200; 2. Томичов Псалтир. Т. 1 и 2. С., 1990, и цит. подробна литература.

[268] Вж. по-горе, с. 67 и бел. 202–203.

[269] Лихачова, В. Болгарская миниатюра второй половины XIV века с изображением Иоанна Климакса. – В: Българско средновековие. Сб. в чест на Ив. Дуйчев. С., 1980, 349–353; Иванова, Кл. Български, сръбски и молдовлахийски кирилски ръкописи в сбирката на М. П. Погодин. С., 1981, 308–325, обр. 71; Джурова, А. Хиляда години..., с. 50, табл. 221.

[270] Underwood, P. Op. cit. T. 2, pl. 251, T. 3, pl. p. 434–435, 483, 501, 685; Belting, H., C. Mango, D. Mouriki. Op. cit., pl. 83, 87, 90–91, а за св. Василий, pl. 67b, 72–73; ср. Buchthal, H. Toward a History of Palaeologan Illuminations. – In: Art of the Mediterranean World A. D. 100 to 1400. Washington, 1983, 157–170, pl. 328–329, 347–348, 354.

[271] Искусство Византии в собраниях СССР. Т. 3 (каталог). М., 1977, 147–148, № 992, и цит. литер. – четири листа от ръкописа са в РНБ – Санкт Петербург, Сбирка Успенски, Q. I.903.

[272] Паметници на българската култура от съветските музеи и библиотечни фондове (Каталог на изложба). С., 1981, № 13. Благодаря най-сърдечно на колегите от ръкописния отдел на РГБ в Москва, особено на Л. Тиганова, за изпратената снимка. Тук обаче се чувствува ръката на по-слаб художник и образът напомня стенописи с по-провинциален характер: Грозданов, Цв. Охридско сликарство, табл. 24, и до известена степен св. Василий от Беренде.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заселилите се на Балканския полуостров славяни и прабългари, образували в 681 г. българската държава, стават наследници на многослойна местна художествена традиция, към която добавят собственото си, пренесено от предишните си поселения, изкуство. В него, както и в ранното изкуство на Балканския полуостров и особено в художествените занаяти са налице значителни източни влияния. Техният отпечатък върху цялостната стилова специфика на ранното българско изкуство може да се проследи до самия край на Първото българско царство.

Първите паметници на стенната живопис, запазени в тогавашните български граници, датират от последните десетилетия на IX в. – след покръстването на българския народ и скоро след възстановяването на иконопочитанието във Византия. През иконоборския период във византийското изкуство навлизат елементи от изкуството на източните провинции на империята – Сирия, Палестина, Египет, сасанидски Иран, които, съчетани с елинистичната основа и християнската религиозна идеология, оформят през втората половина на X в. т. нар. „византийски стил“ в живописта. По времето, когато България приема християнството, за византийското изкуство все още е характерен известен еклектизъм. Той ще се отрази и върху българското изкуство от епохата, което е в период на преосмисляне на духовните и художествените ценности.

Приемането на християнството от Византия е акт, който приобщава българската култура към най-високата за времето си европейска култура, наследник на елинистичната култура на Средиземноморието. Този факт има огромно значение за развитието и облика на средновековната българска държава.

Допреди две десетилетия стенописи от тази епоха са открити само в западните области на тогавашната българска държава. Затова за качествата на стенната живопис се съдеше по фрагментите от преславската рисувана керамика – характерен за втората българска столица художествен отрасъл. Част от изображенията в тази керамика – образи на Христос, Богородица, ангели и светци – са били предназначени за стенна украса, но при това се налага винаги да отчитаме спецификата на материала, изискващ едно по-декоративно, линейно и плоскостно третиране на изображенията. Подобна трактовка на образите е налице и в т. нар. „антикласична“ тенденция в тогавашната стенна живопис, към която принадлежат и най-ранните стенописи в Костур: в църквите „Св. Стефан“ от 889 г. и „Св. Архангели“ (Митрополията) от началото на X в. Че те не са изолирано за времето си явление, показват мозайките от края на IX в. в църквата „Св. София“ в Солун, един цариградски мозаичен паметник и ранните пещерни църкви в Кападокия (Мала Азия).

Разкритията през последните десетилетия изваждат на бял свят и паметници от една класицизираща, официална тенденция в стенната живопис по българските земи – изображенията на Струмишките (Тивериополски) петнадесет мъченици в посветен на тях мартирий в Струмица (края на IX – началото на X в.) и чудесния образ на ангел, допълнил запазеното от първия живописен слой в „Св. Георги“ в София, близък до изображенията от т. нар. „Библия на Никита“ и Псалтира на Василий II (края на X – началото на XI в.).

В църквата „Св. Врачи Козма и Дамян“ в Костур вотивните изображения на св. Никола, св. Василий Велики, св. св. Константин и Елена, представители на същата тенденция, показват вече леко схематизиране на формата. Близко по стил е изображението на светец с оголено чело от първата живопис на базиликата „Св. Ахил“ на Преспа от Самуилово време.

Завземането на България от Византия засилва влиянието на византийското изкуство, навлязло в своя „типично византийски“, комниновски период на развитие, когато се налага и специфичната византийска декоративна система, пригодена за новия архитектурен тип – кръстовидната куполна църква.

Докато в стенописите на църквата „Св. София“ в Охрид от втората четвърт на XI в. и втория слой на „Св. Леонти“ във Водоча близостта със солунските паметници е очевидна, то в Бачковската костница, чиито стенописи датираме от времето на византийския император Йоан II Комнин, се усеща класическият дух на византийската столица, донесен от майстора грузинец Йоан Ивиропул. Изисканата живопис в църквата „Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил, с някои необичайни иконографски черти отново е близка до охридски и солунски паметници. Публикувана за първи път от нас, тя е датирана в първата половина на XII в. Първият слой стенописи в земенската църква „Св. Йоан Богослов“ от втората половина на XI в. свидетелства за развитието и на „антикласичната“ тенденция през този период.

Стенописите в епископската базилика „Св. Никола“ при Мелнишката крепост, създадени на границата между XII и XIII в. от трима различни византийски майстори, отразяват трите различни тенденции, характерни за епохата: традиционната (комниновска), новата (живописна) и третата декоративна („антикласична“). Ктиторът тук носи славянското име Владимир, а тематиката на стенописите има определено антиеретическа насоченост.

Споменатите три тенденции са налице и в живописта на Второто българско царство. Известните през първата половина на нашия век паметници на стенната живопис, свързани със столицата Търново, принадлежат само към първата, традиционната тенденция, включваща и връзки с местното художествено наследство. Това дава основание на А. Грабар да ги обедини под името „Търновска художествена школа“. Новите разкрития на реставраторите, съпоставени с данни от житийната ни литература, ни позволиха да идентифицираме „Затрупаната църква“ в Ивановската долина на р. Русенски Лом с посветения на архангелите параклис от едноименния голям мъжки манастир (лавра), създаден с дарението на цар Иван Асен II. Стенописите на този параклис представят новата за времето си „живописна“, „монументална“ тенденция. Към нея причислихме и новоразкритите образи на мъченици от църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново, създадени през 20-те или 30-те години на XIII в., с ктиторка съпругата на цар Иван Асен II Ана-Мария. Подобни стенописи в църквата „Ахиропиитос“ в Солун и „Възнесение Христово“ в Милешево (Сърбия) свидетелстват, че новото течение в българската живопис се вписва в общото художествено развитие на епохата, т. е. че и в Търново е имало различни по облик и задачи художествени ателиета, че столицата е била художествен център, обединил различни течения, а не само представителите на една търновска школа.

Затр. ц. ба [illegible]

[illegible]

Нова за българската наука е постановката на въпроса за правомерността на термина „Ренесанс“ по отношение на източнохристиянското изкуство от XIII–XIV в., тъй като тук връзката с античността никога не е прекъсвала напълно, за да трябва да бъде „възродена“.

За стенописите от „антикласичната“ тенденция на църквата „Св. Димитър“ в Паталеница е предложена датировка в първата половина на XIII в. въз основа на нови датирани паралели от Гърция, създадени по време на латинската власт.

„Антикласичната“ тенденция има значителен представител в лицето на стенописите от втория слой на земенската църква „Св. Йоан Богослов“, които според нас са създадени през третото десетилетие на XIV в.

Около края на XIII и през първите десетилетия на XIV в. къснокомниновската художествена традиция отзвучава в малки провинциални църкви, създадени от местни феодали, като скита „Св. Никола“ при Карлуково. Повлияна и от паметници в земите на Охридската архиепископия, тя е налице в църквите (дн. в Сърбия) „Св. Богородица“ в Долна Каменица (Нишко), в която е изписан синът на цар Михаил Шишман, деспот Михаил, и „Св. Никола“ при Станичене (Пиротско), където в надпис от 1331–1332 г. е споменат цар Иван-Александър.

Палеологовският стил, обединил двете официални за XIII в. тенденции и залял през XIV в. целия европейски Югоизток, няма открити досега ранни представители в българското изкуство с изключение на фрагментите от църква № 11 в Червен. По-късни негови прояви, от средата или третата четвърт на века, са стенописите на църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асеновата крепост, църкви № 4 и 8 на Трапезица и „Съборената църква“ в лаврата „Архангел Михаил“ при Иваново.

Иваново

Разграничени са творбите на двамата основни майстори в „Църквата“ (Св. Богородица) при Иваново – паметник, свидетелстващ за обръщането към класицизиращите тенденции от началото на века, но създаден към края на царуването на Иван-Александър. Разширени са значително и паралелите за тази живопис. Подборът на сцени и образи тук сочи за подражание примера на създателите на големи лаври в Йорданската пустиня.

Близки по изпълнение до изображенията от втория майстор на „Църквата“ са и стенописите на „Св. Марина“ при Карлуково, както и на „Св. Богородица“ в Московдол при Червен.

Тази тенденция търпи развитие, от една страна, към един експресивен, монументален вариант – пророците от третия слой в купола на „Св. Георги“ в София; а, от друга, към „иконописен маниер“ – изтеглени на височина фигури с малки, обемно моделирани глави, например стенописите в параклиса „Възнесение Христово“ на Хрельовата кула в Рилския манастир, както и стенописите, разкрити през 80-те години в абсидата на църквата „Св. Димитър“ в Търново, чиито паралели се намират в паметници от последната четвърт на века, предимно в диоцеза на Охридската архиепископия.

Редица еднокорабни църкви, главно от Югозападна България, при които архитектурната форма определя новата декоративна система, показват връзки с паметници от средата и втората половина на века най-вече около Охрид: църквите „Св. Петър“ при Беренде, „Св. Никола“ в Калотина, църквата в местността Селище при Ръждавица, гробничната камера в Големия Нисовски манастир, като в тях е осезаемо и влиянието на местното художествено наследство.

Настоящият преглед на средновековната живопис в България показва, че живописта по нашите земи е неделима част от изкуството на Балканите, белязано от т. нар. „византийски стил“. Тя е съзвучна с основните художествени явления в Югоизточна Европа, като в зависимост от историческия момент развива и дообогатява една или друга от наличните художествени тенденции, но неизменно откликва на новото в художествения живот на региона. Антикласичната, периферна или декоративна тенденция, свързана с най-дълбоките местни традиции, съпътства останалите, като също изпитва влияния от общото художествено развитие.

Падането на България под османска власт прекъсва естествения ход на това развитие. Паметниците от XIV в. задълго остават като еталон за майсторите зографи, спомен за отминали времена, поддържащ народностното самосъзнание, докато новите явления в Европа не наложат своя отпечатък и върху старите местни традиции.

LA PEINTURE MURALE EN BULGARIE MÉDIÉVALE JUSQU'À LA FIN DU XIV^{E} S.

(Résumé)

Ce livre est le résultat des recherches de l'auteur effectuées pendant plus de 30 ans. Son but est de présenter d'un point de vue contemporain les monuments, les étapes et les tendances principales dans l'évolution de la peinture murale en Bulgarie médiévale, jusqu'à la conquête turque à la fin du XIV^{e} siècle.

*

Les Protobulgares et les Slaves qui formèrent en 681 l'Etat Bulgare aux Balkans, y héritèrent d'une riche tradition artistique locale, comprenant plusieurs couches d'origines différentes. Ils y ajoutèrent leurs propres expériences et habitudes artistiques, apportées de leurs habitations anciennes et qui contenaient plusieurs éléments d'origine orientale. L'empreinte de leur art pourrait être attesté dans l'art de l'Etat Bulgare jusqu'au XI^{e} s.

Il y a quelques décennies, on mettait au début de la peinture monumentale bulgare les carreaux de céramique peinte (IX^{e}–X^{e} s.) de la seconde capitale Preslav préparés sur place, faute de monuments de la peinture murale. En effet, certaines figures en céramique – celles de la Vierge à l'enfant Jésus, des anges et des saints étaient destinées au revêtement des murs. Mais il est indispensable de tenir toujours compte du matériau, qui impose une manière linéaire, plate et décorative dans l'interprétation des formes. D'ailleurs, on n'a pas découvert de peintures murales avant la conversion du peuple bulgare au cristianisme en 864 (peu après la chute de l'iconoclasme en Byzance). L'adoption de la foi chrétienne de Byzance associe la culture des Bulgares à la culture européenne la plus avancée de l'époque, l'héritière de la culture hellénistique méditerranéenne. C'est un fait de grande importance pour l'aspect et l'évolution de l'art bulgare. Les plus anciens monuments de la peinture murale de cette époque se trouvent dans les régions sud-ouest du royaume Bulgare. Les portraits des quinze Martyrs de Tibériopolis à Stroumitsa, récemment découverts dans leur martyrium, datent de la fin du IX^{e} – début de X^{e} s. Selon leur vie, leur martyrium serait érigé par les souverains bulgares – le prince Boris ou bien son fils – le roi Siméon. L'exécution de ces portraits est de très bonne qualité et rappelle les monuments constantinopolitains. En même temps les peintures des deux églises de Castoria (en Grèce actuelle) – St Etienne (889 AD) et St Archanges (Taxiarches – début du X^{e} s.), représentent une tendance „anticlassique" linéaire et décorative, qui a ses parallèles dans les mosaïques de Ste Sophie de Thessalonique et les peintures murales dans un groupe d'églises rupestres en Cappadoce (Asie Mineure). Une troisième église de Castoria, celle des Sts Anargyres Côme et Damien, a gardé dans son narthex des peintures votives – les figures des saints Basile le Grand, Nicolas, Constantin et Hellène, où la peinture d'une meilleure qualité subit une certaine stylisation expressive, qui permet de les dater du début du XI^{e} s, comme, d'ailleurs, une figure d'évêque dans la basilique de St Achile au lac de Prespa, érigée par le roi Samuel (997–1014). A Sofia (le Srédets médiéval), la rotonde de St Georges préserve dans le tambour de la coupole, des figures de prophètes et un groupe d'anges. Le seul ange de ce groupe, dont le visage nous est préservé, ainsi que le prophète Jonas (aujourd'hui détérioré), nous rappellent les figures des prophètes du „Bible de Nicétas" (fin du X^{e} – début du XI^{e} s.) et les miniatures du Psautier de Basil II.

Pendant **la domination byzantine (1018–1185)** s'affermit l'influence de l'art byzantin (déjà bien formé) aussi bien du point de vue stylistique, que dans le système décoratif des peintures murales des églises. Pour les peintures de la région d'Ohride l'influence des monuments de Thessalonique est bien évidente, jusque dans les peintures de St George à Koloucha – Kjustendil (XII^{e} s.). A l'église-ossuaire du monastère de Batchkovo, le peintre Jean Iviropoulos (Géorgien), qui a laissé son nom, a apporté l'esprit classicisant de la capitale du reigne de Jean Comnène (1118–1143). Il est attesté, que la partie sud du Jugement dernier dans le narthex de la crypte appartient à une époque plus récente. La tendance „anticlassique" a son représentant dans la première couche de peintures à Zemen (XI^{e} s.).

En 1185 une insurrection conduite par les boyards de Tărnovo Pierre et Assène, aboutit à la libération des Bulgares et à la proclamation du **Deuxième royaume de Bulgarie**. La nouvelle capitale Tărnovo devient un centre politique et culturel de la plus haute importance. Aux confins sud du Royaume, près de la forteresse de Melnik, une basilique dédiée à St Nicolas est peinte par les soins du sébaste Vladimir, frère du sébaste Frangos, vers la fin du XII^e – début du XIII^e s. Trois peintres de formation différente ont pris part à sa décoration et leurs œuvres représentent les trois tendances différentes dans la peinture byzantine: la traditionnelle (de style Comnène), la nouvelle picturale, monumentale et la tendance „anticlassique", „périphérique" et décorative. Non loin de cette église les archéologues ont mis récemment au jour des fragments de peintures murales dans les églises de deux monastères. Celles du catholicon „St Archanges" au monastère de St Charalambos, d'une très bonne qualité, s'apparentent aux peintures du deuxième peintre de St Nicolas.

Il y a 30 ans, on ne connaissait de la peinture de la capitale Tărnovo et ses ateliers que des monuments de style Comnène, c.-à-d. de la tendance traditionnelle, qui comprenait aussi de traits archaïsants, connus de l'art du Premier royaume Bulgare. On avait réuni ces monuments sous la dénomination „Ecole de peinture de Tărnovo". Les plus anciennes peintures de ce groupe datées, se trouvent dans l'église des Quarante Martyrs à Tărnovo, peinte avec les soins du roi Ivan Assène II en 1230. Un tremblement de terre en 1913 a détérioré la plupart de cette peinture. Il est à noter la présence d'un ménologe pour les mois de mars et mai – août dans le narthex, qui se rapporte à de textes d'avant Simeon Métaphraste. Les scènes représentant St Elie au désert, la visite de St Antoine le Grand chez St Paul l'Hermite et les sermons de St Jean Chrysostôme sur le mur ouest extérieur, sont un peu plus récentes. On pourrait ajouter à ce groupe les peintures des églises No 10 et 13 à Trapézitsa, la chapelle de Gospodev dol (le Ravin du Seigneur) à Ivanovo et l'église de Boyana (seconde couche de 1259). A part les traits traditionnels et une prédilection pour des éléments d'origine orientale, on y voit certains éléments nouveaux, un adoucissement du contour et des plis, un modelé plus minutieux des formes et un intérêt accusé pour la vie intérieure des figures représentées. De ce point de vue, les peintures de Boyana tiennent le premier rang. Elles se distinguent par la capacité extraordinaire du peintre de conférer aux visages des saints et des donateurs des expressions reflétant les plus fines nuances de leur état d'âme, de créer une riche galerie de types exprimant les émotions variées.

Les découvertes récentes, juxtaposées aux données de l'hagiographie bulgare, nous ont permi d'identifier une des chapelles de la vallée de Roussenski Lom, près d'Ivanovo, nommée l'Eglise amoncelée avec la chapelle dédiée aux archanges dans la grande laure du même nom, fondée par le roi Ivan Assène II (1218–1241). Les peintures qui la décorent représentent la nouvelle tendance „picturale", qui prend jour au début du XIII^e s. Le second représentant de cette tendance sont les peintures primitives de „St Pierre et Paul" a Tărnovo, eglise érigée par les soins de l'épouse du même roi, Anne-Marie (1221–1237). Les parallèles les plus proches de ces peintures se trouvent à Thessalonique (l'église Achiropiitos) et à Miléchévo en Serbie. La présence de peintures appartenant à des tendances stylistiques différentes font preuve, qu'à la capitale bulgare n'existait pas une seule école de peinture, mais des ateliers à tâches et à formation différentes.

La troisième tendance dite „anticlassique", que nous désignerons aussi comme „périphérique", est attestée dans les peintures de l'église de St Démètre à Patalénitsa, aux pieds des Rhodopes. Nous proposons pour elles une datation des premières décennies du XIII^e s., quand cette région faisait partie des terres du despote Alexis Slave, gendre et vassal du roi latin de Constantinople Henri de Courtenay. Nos parallèles comprennent des monuments en Attique, peints également pendant la conquête latine.

Il est indispensable de noter, que les nouvelles tendances de l'époque ont influencé aussi les monuments de ce genre, comme l'a bien aperçu S. Kalopissi-Verti.

Le courant traditionnel tardo-comnène résonne dans des petites églises provinciales, fondées par des seigneurs locaux, comme l'askétirion St Nicolas près de Karloukovo. Influencée par les peintures de la région d'Ohride on la retrouve en Serbie actuelle à Dolna Kamenitsa (église de la Vierge), où l'on voit un portrait du despote Michaïl, fils du roi bulgare Michaïl Chichman (1321–1330) et St Nicolas à Stanitchéné, dont l'inscription dédicatoire de 1331–1332 mentionne le roi Ivan Alexandre.

Au XIV^e s. la tendance anticlassique pourrait être retrouvée dans les peintures de la deuxième couche à l'église de Zémen (de la troisième décennie du siècle). Le système décoratif est bien influencé par les monuments de style Paléologue, mais la peinture est plate, linéaire et dans l'iconographie on découvre plusieurs particularités qui caractérisent des monuments locaux plus anciens.

Du style Paléologue, à une exception près – les peintures de l'église No 11 a Tcherven – on n'a pas découvert de représentants primeurs en Bulgarie actuelle. On ne trouve que des exemples un peu déséchés de son évolution vers le milieu du siècle – à l'église de la Vierge Petritchka – Assenovgrad, à Trapézitsa – église No 4 et 8 et à l'Eglise écroulée (Săborénata) de la laure St Michel près d'Ivanovo.

Dans le Katholikon de cette laure, nommée Tsărkvata (dédiée à la Vierge), les peintures des années 60 du XIV^e s. témoignent du retour vers les tendances classicisantes du début du siècle. Nous avons pu discerner le travail des deux peintres principaux et élargir les parallèles stylistiques de ces peintures de premier ordre.

Assez proches du travail du second peintre (celui du narthex) du Katholikon d'Ivanovo, sont les peintures de la petite église rupestre Ste Marina près de Karloukovo, ainsi que celles de la chapelle de la Vierge à Moskov dol, près de Tcherven.

Cette tendance classicisante évolue d'un côté vers une variante monumentale et expressive – la troisième couche de peintures dans la coupole de St Georges à Sofia des années 70–80 et, de l'autre, vers une manière, qui rappelle la peinture d'icônes – des figures élancées, au petites têtes bien modelées – par exemple les peintures dans la chapelle de la Transfiguration de la Tour de Khréliu au monastère de Rila (du troisième quart du siècle), ou bien celles de St Démètre à Tărnovo des années 70, dont les parallèles bien proches peuvent être trouvés dans le diocèse de l'Archevêché d'Ohride.

Dans les petites églises cimetériales à nef unique du milieu du siècle, la forme architecturale détermine un système décoratif simplifié. Leurs peintures font preuve, une fois de plus, des liens artistiques entre la Bulgarie et la région d'Ohride, ainsi qu'avec l'héritage artistique local. Ce sont les églises de St Pierre à Bérendé, St Nicolas à Kalotina, etc.

L'étude sur les monuments de la peintures murale médiévale en Bulgarie témoigne que cette peinture représente une partie intégrale de l'art de „Style Byzantin" des Balkans. La peinture résonne aux principaux phénomènes artistiques du Sud-Est européen, en développant et enrichissant une ou autre des tendances artistiques contemporaines et en réagissant sans retard aux „nouveautés" de l'époque. La tendance, dite „anticlassique" („périphérique" ou „décorative"), liée aux traditions locales des plus anciennes, accompagne les deux autres (traditionnelle et pittoresque), en subissant, elle aussi, les influences de l'évolution générale de l'art dans la région.

La conquête turque des terres Bulgares en 1393 a interrompu l'évolution normale de la peinture. Les monuments du XIV^e s. sont restés pendant trois siècles un étalon pour les peintres, un souvenir des temps meilleurs et un support pour la conscience nationale jusqu'au jour du Réveil National, lorsque les nouvelles influences de l'art européen mettront leur empreinte sur les arts, en les orientant vers un aspect moderne.

СТЕНОПИСНИ ПАМЕТНИЦИ В СРЕДНОВЕКОВНА БЪЛГАРИЯ*

Преславска рисувана керамика 14

Църква „Петнадесет Струмишки (Тивериополски) мъченици“ – Струмица 17

„Св. Леонтий“ във Водоча, I слой 18

„Св. Стефан“ в Костур, I слой 18

„Св. Архангели“ (Митрополията) в Костур, I слой 19

„Св. Врачи Безсребреници Козма и Дамян“ в Костур, I слой 19

„Св. Ахил“ на Преспа, I слой 20

„Св. Георги“ в София, I слой 21

„Св. Йоан Богослов“ в Земенския манастир, I слой 31

„Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил 32

Бачковска костница 33

„Св. Георги“ в София, II слой 35

Боянска църква, I слой 35

„Св. Йоан Предтеча“ – Кърджали, I слой 36

„Св. Никола“ при Мелнишката крепост 41

„Св. Архангели“ при Мелник 43

„Св. Богородица Спилеотиса“ при Мелник 43

Църква № 9 на Царевец във Велико Търново 45

Църква при с. Герман, Софийско 45

„Св. Четиридесет мъченици“ във Велико Търново 45

Църкви № 10 и 13 на Трапезица във Велико Търново 46

„Св. Йоан Предтеча“ в кв. Веселчани, Кърджали, II слой 46

„Св. Никола и Св. Пантелеймон“ в Бояна, 1259 г. 46

Параклис в Господев дол на лаврата „Архангел Михаил“ при Иваново 48

Голямата църква на лаврата „Архангел Михаил“ 48

Затрупаната църква „Архангел Михаил“ в едноименната лавра 49

„Св. апостоли Петър и Павел“ във Велико Търново 49

Църква № 5 на Трапезица във Велико Търново 50

Скален скит „Св. Никола“ (Глигора) при Карлуково 51

„Св. Димитър“ в Паталеница 52

Църква № 14 на Трапезица във Велико Търново 53

Църква № 6 на Трапезица във Велико Търново 54

„Св. Богородица“ в Долна Каменица, Нишко (Сърбия) 54

„Св. Никола“ (Св. Петка) при Станичене, Пиротско (Сърбия) 54

„Св. Йоан Богослов“ в Земенския манастир, II слой 55

Църква при с. Лютиброд 57

Църкви № 8, 4 и 11 на Трапезица 60

Църква № 11 в Червен 60

„Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост 60

„Възкресение Христово“ при с. Алботин, Видинско 60

„Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали, кръщалнята 60

Бачковската костница, притворите, XIV в. 61

Стара църква в Преображенския манастир до Търново 61

Църква № 1 при с. Сърница 61

Съборената църква (Св. Теодор?) при Иваново 61

---

* В текста са отбелязани със знака ❖

Я*
48
49
49
50
51
52
53
54
54
54
55
57
60
60
60
60
60
61
61
61
61

„Църквата“ (Св. Богородица) в лаврата при Иваново 63
„Св. Георги“ в София, III слой 68
„Св. Марина“ при Карлуково 68
Параклис „Преображение Господне“ в Хрельовата кула на Рилския манастир 69
„Св. Димитър“ във Велико Търново, I слой 69
„Св. Петър“ при с. Беренде 70
Църква в м. Селище при с. Ръждавица, Кюстендилско 71
„Св. Никола“ в Калотина √ 71
Главната църква на Аладжа манастир при Варна 72
Гробнично помещение в Нисовския манастир, Русенско 72
„Св. Богородица“ в Москов дол при Червен 72
„Св. Козма и Дамян“(?) при с. Мърводол, Кюстендилско 72
„Св. Тодор“ до с. Бобошево, II слой* 73
„Св. Илия“ при крепостта Урвич, Софийско* 73
Параклисът на Аладжа манастир* 74

---

* Стенописи със спорна датировка.

Фоторепродукции:

Вл. Алексеев – № 8, 11, 23, 37, 39, 40, 49, 80, 85, 106, 111
Н. Даскалов – № 9, 54, 62, 64, 65, 66, 68
М. Карадимчева – № 13, 14, 15, 32, 33, 34, 42, 43, 44, 45, 50, 63, 77, 79, 81, 82, 83, 88, 89, 95, 116, 119, 122, 124
Д. Ангелов – № 35, 39, 46, 55, 67, 69, 87, 93, 108, 110
Гр. Грозев – № 92
М. Енев – № 47, 48, 123
К. Шестаков – № 52, 53

СЪКРАЩЕНИЯ

ВВр – Византийски временник, 1, 1947, Ленинград
ГБЛ=РГБ – Русская государственная библиотека, Москва
ГДА – Годишник на Духовната академия, София
ГИМ – Государственный исторический музей, Москва
ГНМ – Годишник на Народния археологически музей, София
ГНМБ – Годишник на Народния музей и библиотека, Пловдив
ГПБ=РНБ – Русская национальная библиотека, Санкт Петербург
ГСкНД – Гласник Скопског научног друштва
ГСУ – Годишник на Софийския университет
ГСУБФ – Годишник на Софийския университет. Богословски факултет
ГСУИФФ – Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет
ГСУФФ – Годишник на Софийския университет. Филологически факултет
ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения, Санкт Петербург
ЗбЛУ – Зборник за ликовне уметности, Нови Сад
ЗРВИ – Зборник радова Византолошког института, Београд
ИБАД – Известия на Българското археологическо дружество
ИБАИ – Известия на Българския археологически институт
ИИБИ – Известия на Института за българска история
ИИД – Известия на Историческото дружество
ИИИ – Известия на Института за изкуствознание = ИИИИ – Известия на Института за изобразителни изкуства
ИМ – Русе – Исторически музей, Русе
ИПр – Исторически преглед
ИРАИК – Известия Русского археологического института в Константинополе
ИСТИГА – Известия на Секцията по история и теория на градоустройството и архитектурата при БАН
КН – Културно наследство, Скопје
МПК – Музеи и паметници на културата
МСб – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина = СбНУ
НАМ – Народен археологически музей, София
НБКМ – Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“
НИМ – Национален исторически музей
НИПК – Национален институт за паметници на културата
ОБАИ – Отчет на Българския археологически институт
РП – Разкопки и проучвания
РПр – Родопски преглед, София
САНУ – Српска Академија наука и уметности, Београд
СбБАН – Сборник на БАН
ЦГАДА = РГАДА – Русский государственный архив древних актов
ЦСВП – Център за славяно-византийски проучвания „Ив. Дуйчев“
AAA – Archeologika analekta ex Athinon
BCH – Bulletin de Correspondance Hellénique
BSl – Byzantinoslavica, Praha
CArch – Cahiers archéologiques, Paris
DACL – Cabrol-Leclerq. Dictionnaire d’Archéologie chrétienne et de Liturgie

DO – Dumbarton Oaks
DOP – Dumbarton Oaks Papers, Washington
DXAE=DChAE=Delt–AChr E – Deltion tis Christianikis Archeologikis Eterias, Athens
EO – Echos d'Orient
JÖBG – Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft = JÖB
Or Chr An – Orientalia Christiana Analecta
PG – Patrologia Graeca
PO – Patrologia Orientalia
REB – Revue des études byzantines
RLBK – Reallexicon der byzantinischen Kunst, München

Лиляна Н. Мавродинова

СТЕННАТА ЖИВОПИС В БЪЛГАРИЯ ДО КРАЯ НА XIV ВЕК

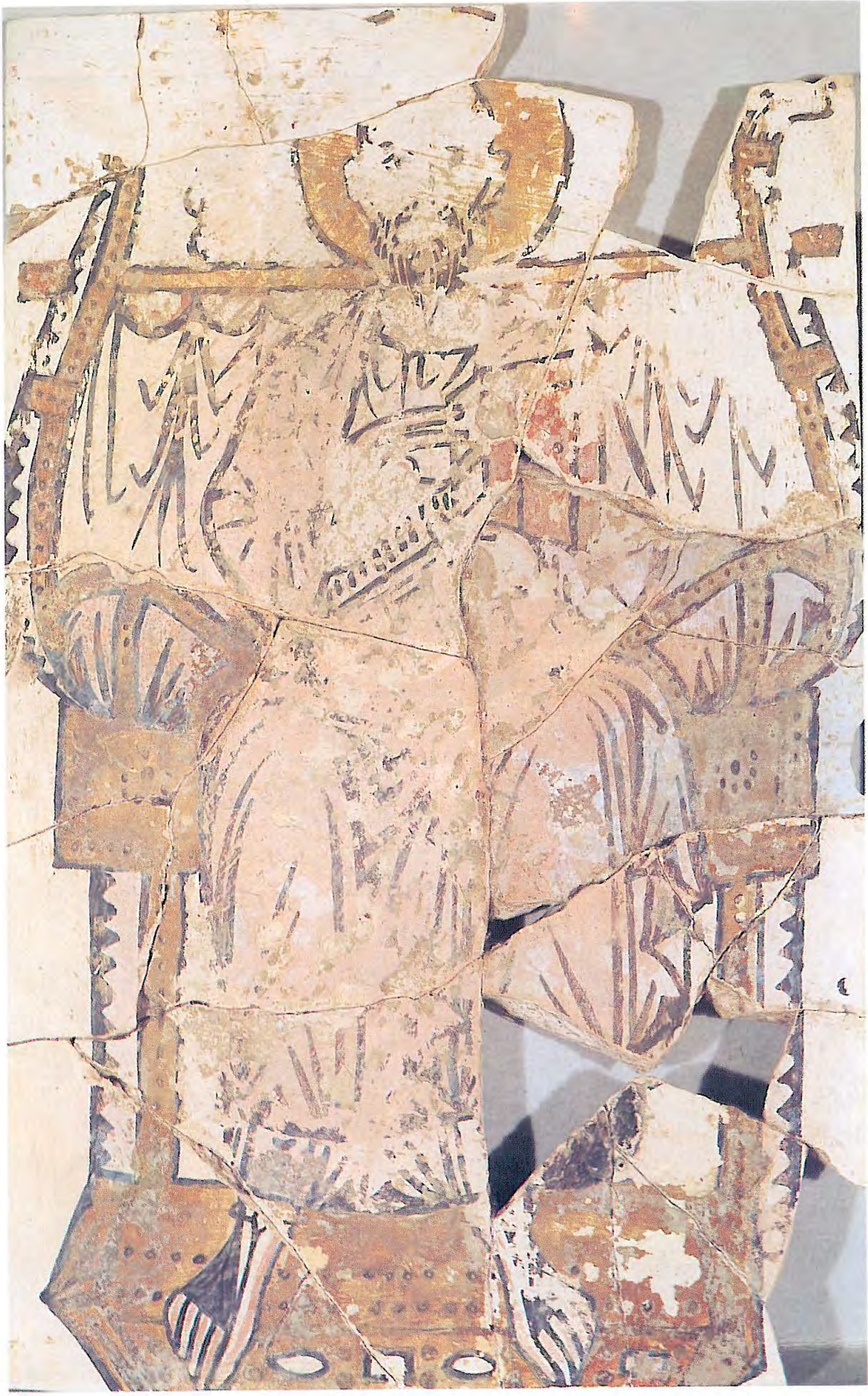
Редактор Благовеста Старирадева
Художник Лили Радева
Технически редактор Драга Бонева
Коректор Цветана Хантова

Издателски индекс 13789
Формат 60×84/8 Печатни коли 21,50

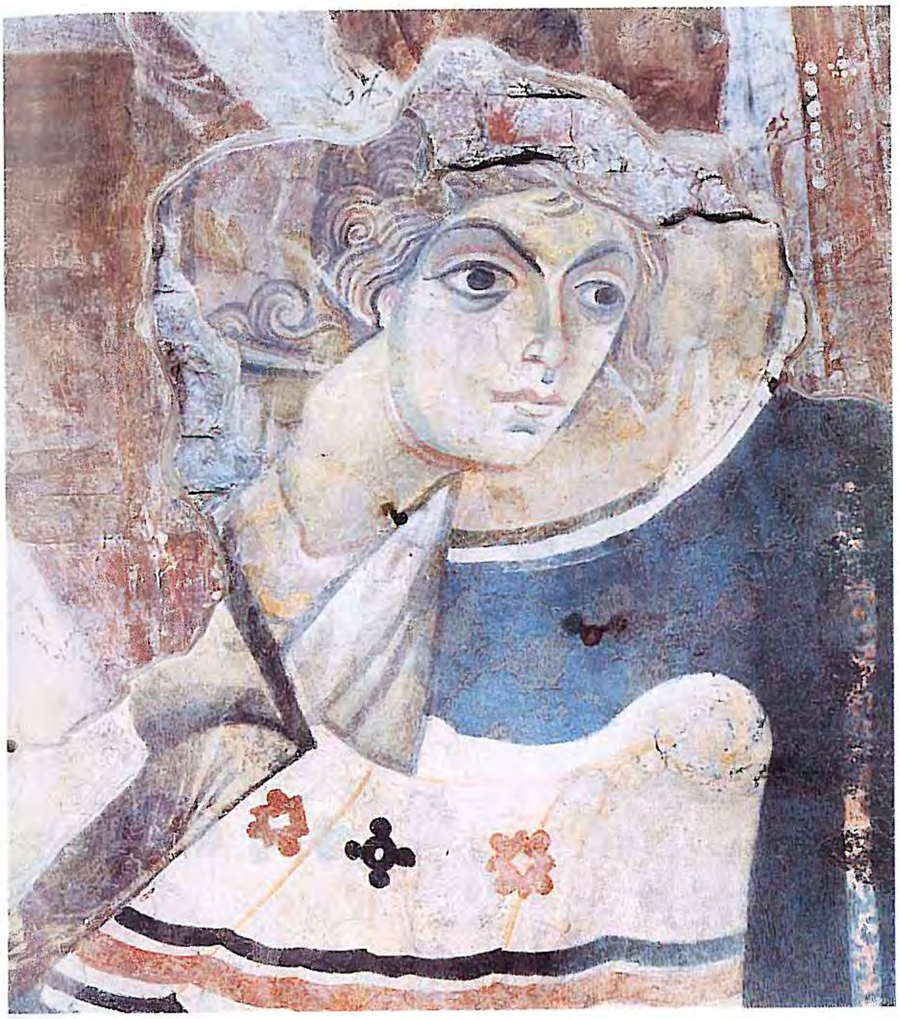
Предпечатна подготовка Дюран Електроникс

Печатница на Академично издателство „Проф. Марин Дринов“
1113, София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. № 5
Поръчка № 236

ISBN 954-430-348-0

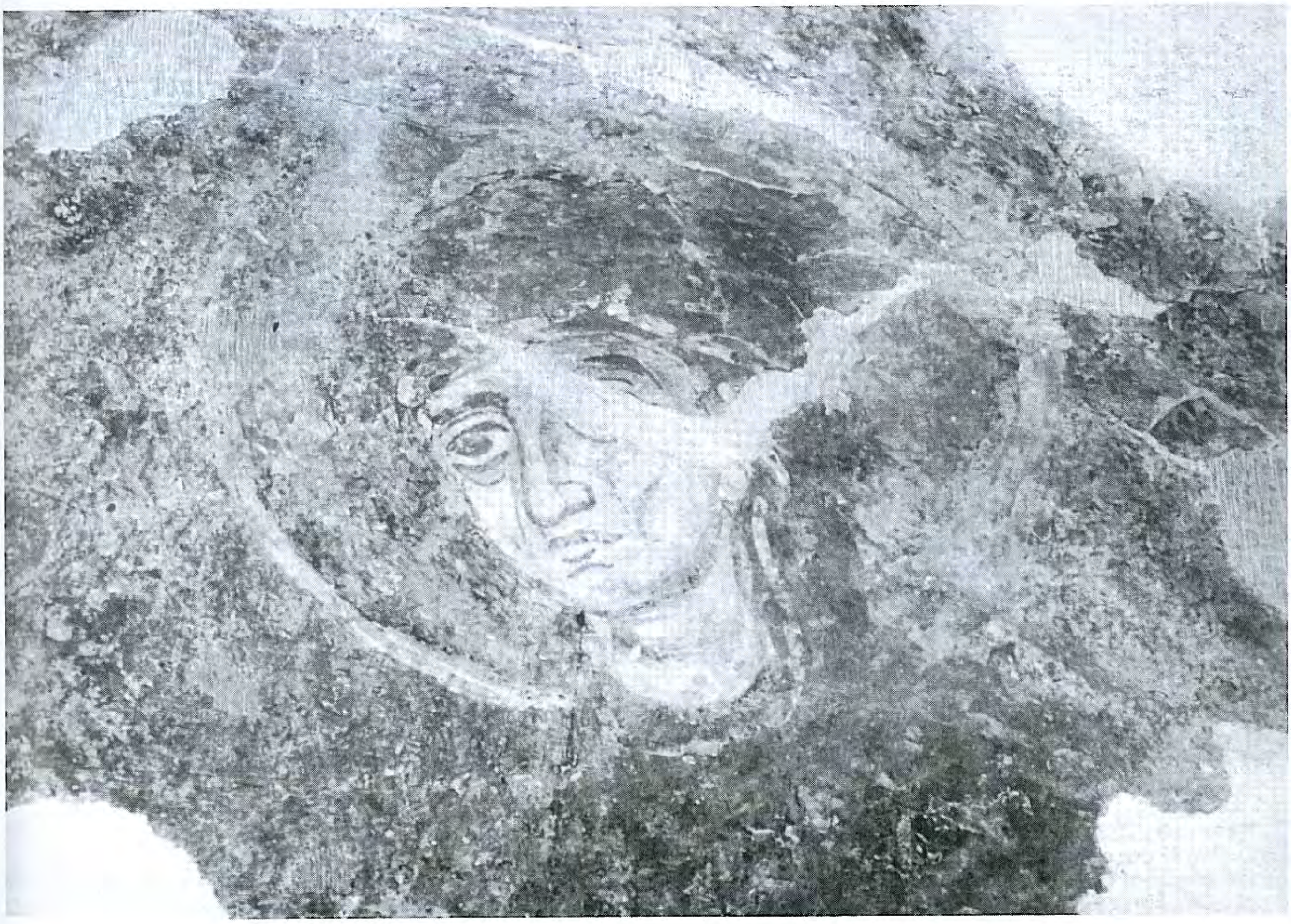


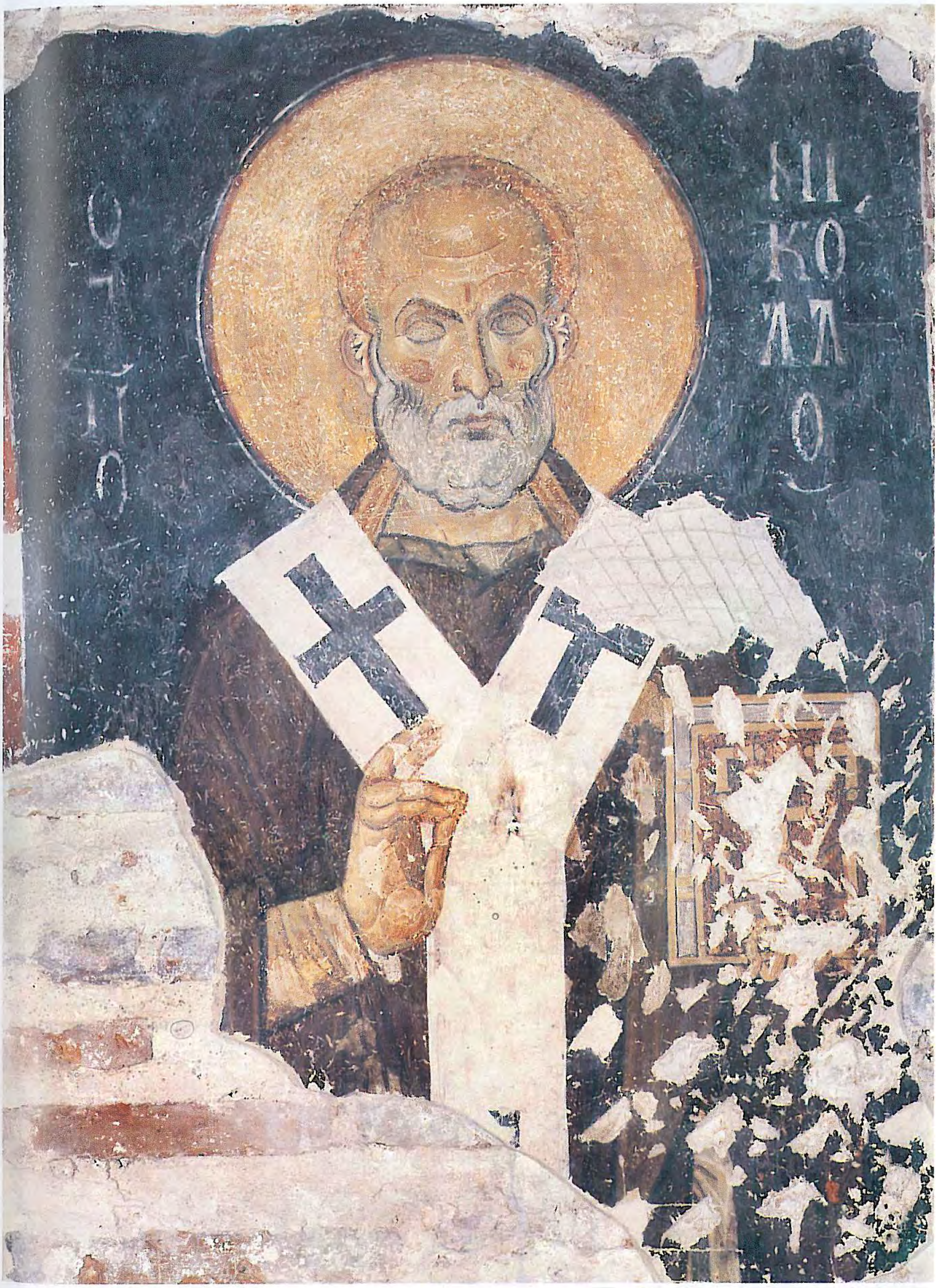
1. Св. апостол Павел. Керамична плочка от дворцовия манастир в Преслав. X в.



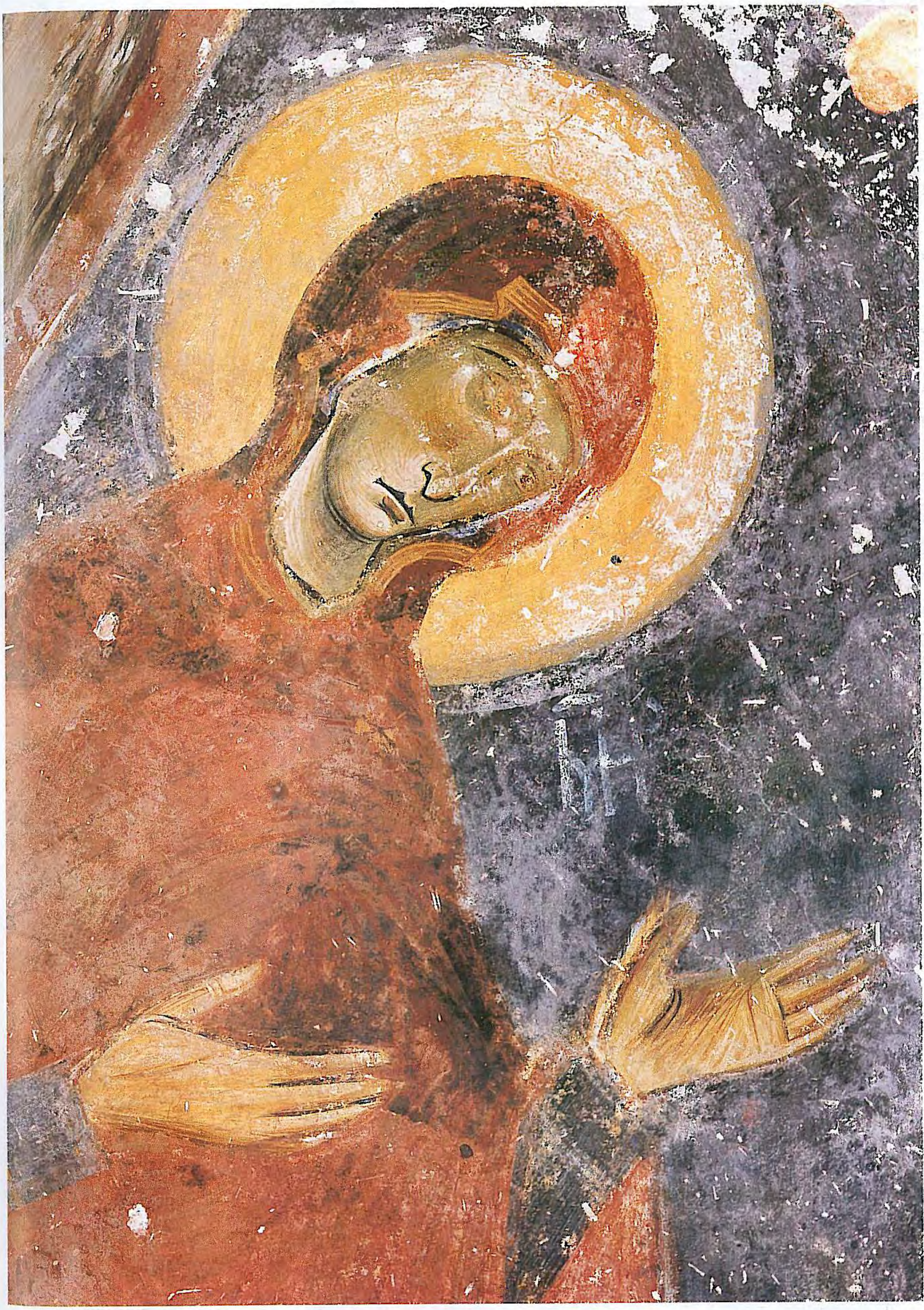
8. Ангел. Църква „Св. Георги“ в София (първи слой). В куполния барабан

▼ 9. Св. Ана от „Отхвърляне даровете на Йоаким и Ана“. Земенска църква „Св. Йоан Богослов“ (първи слой). Тимпан на диаконика. XI в.

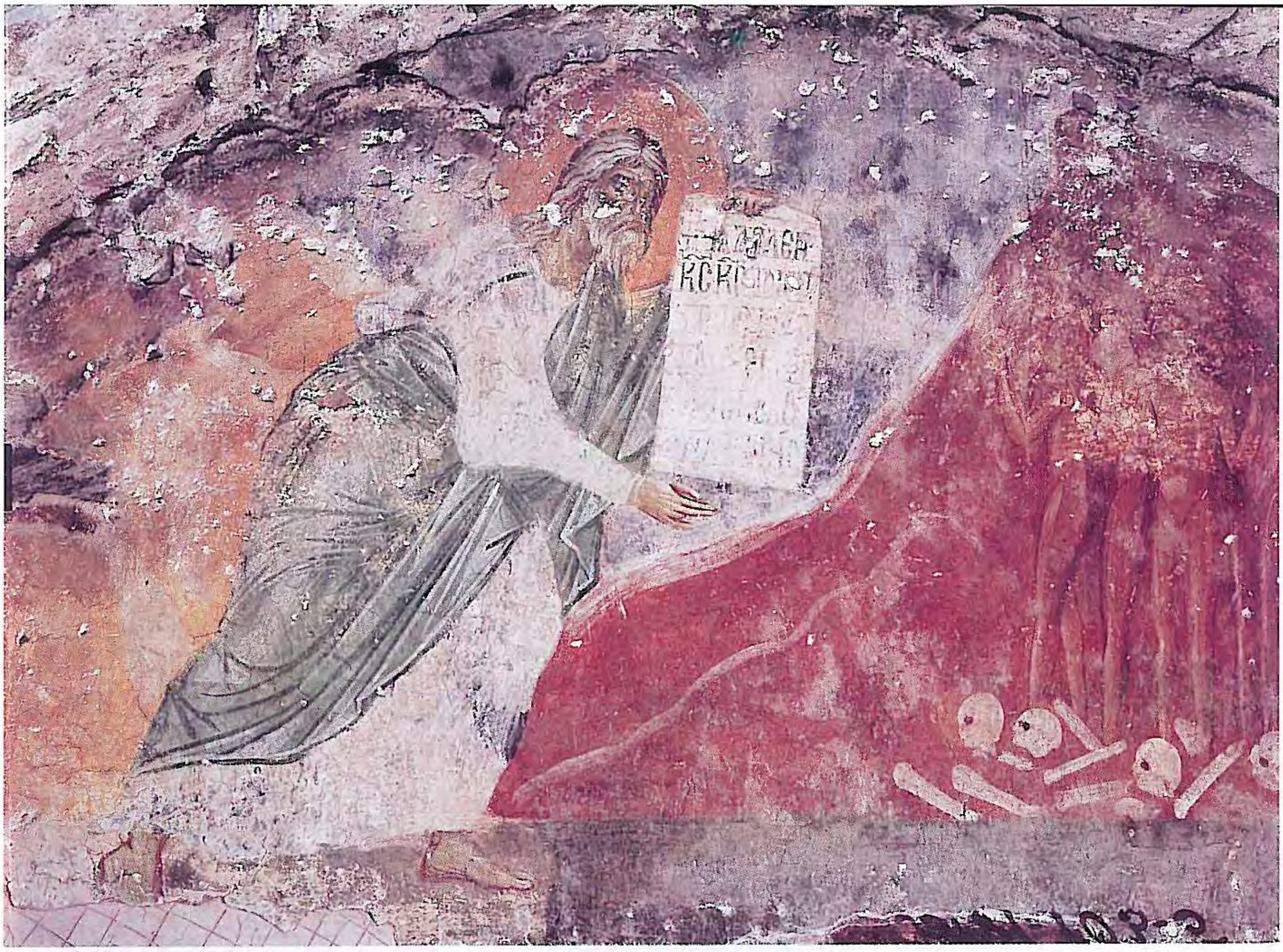




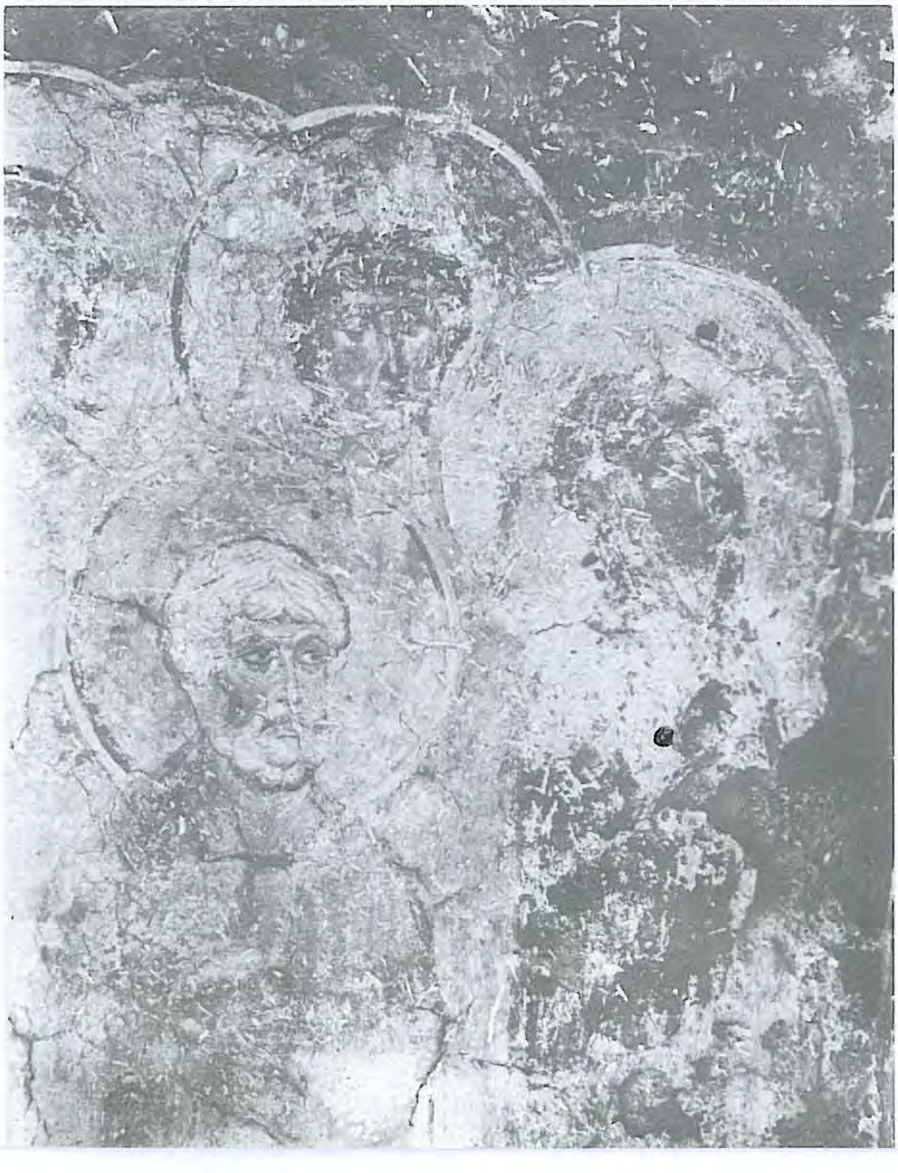
11. Св. Никола. Църква „Св. Георги" ~~Никола~~" в Колуша, Кюстендил. Западна страна на с.-и. подкуполен стълб



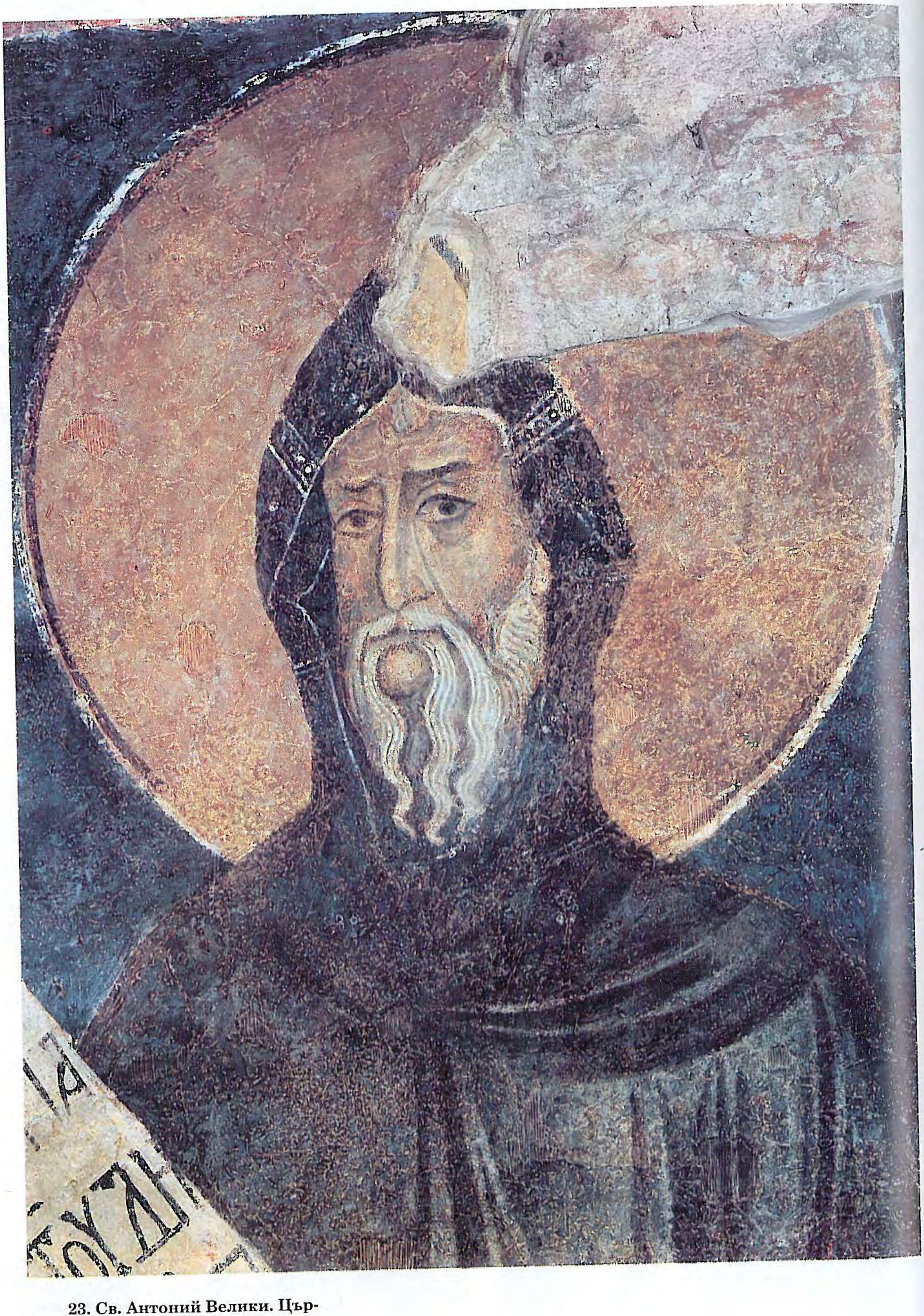
14. Богородица от „Дейсиса“. Бачковска костница. Абсида на криптата. XII в.



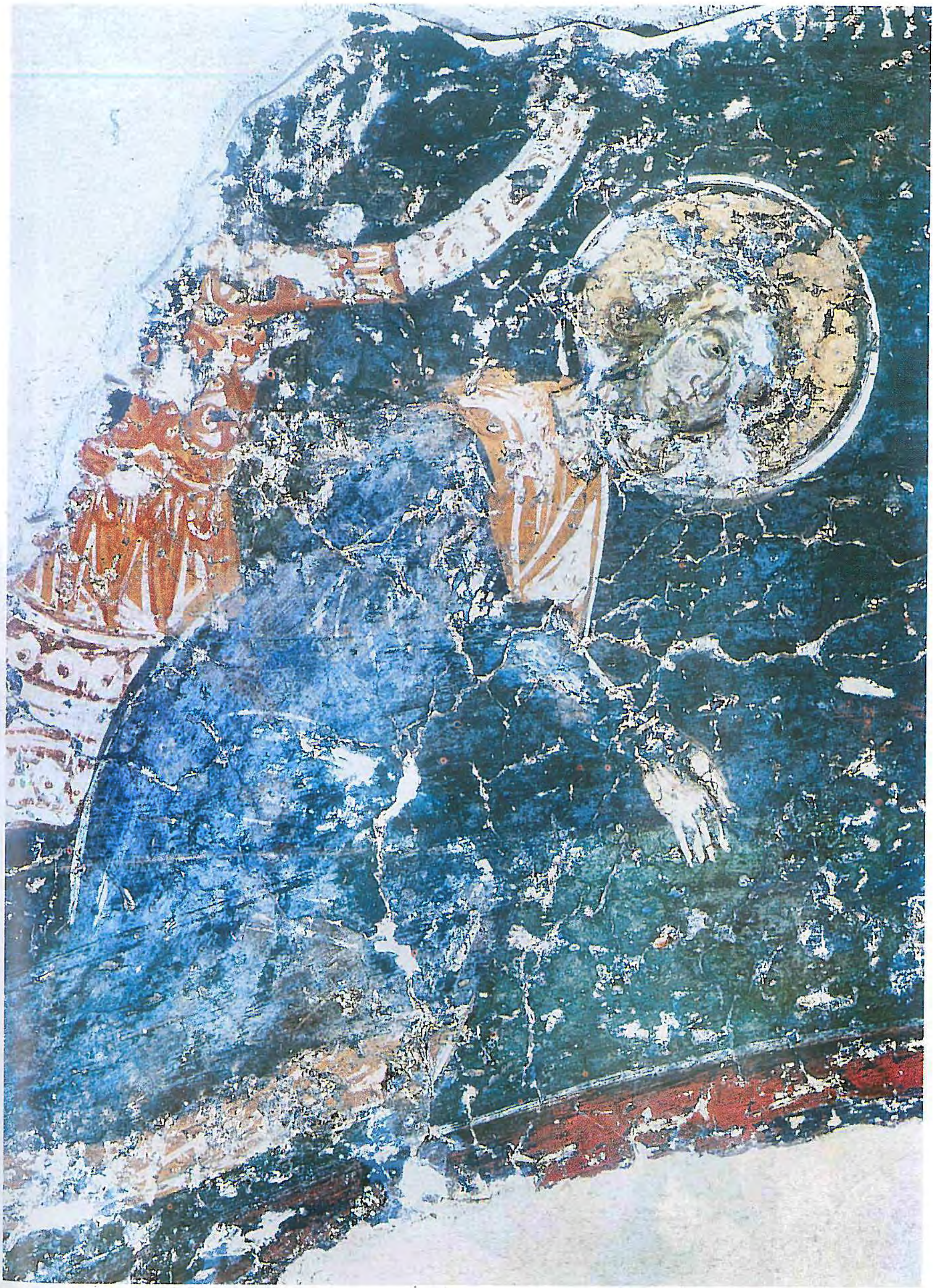
▲ 15. „Пророк Езекиил в полето с костите“. Бачковска костница. Западна стена на наоса в криптата. XII в.



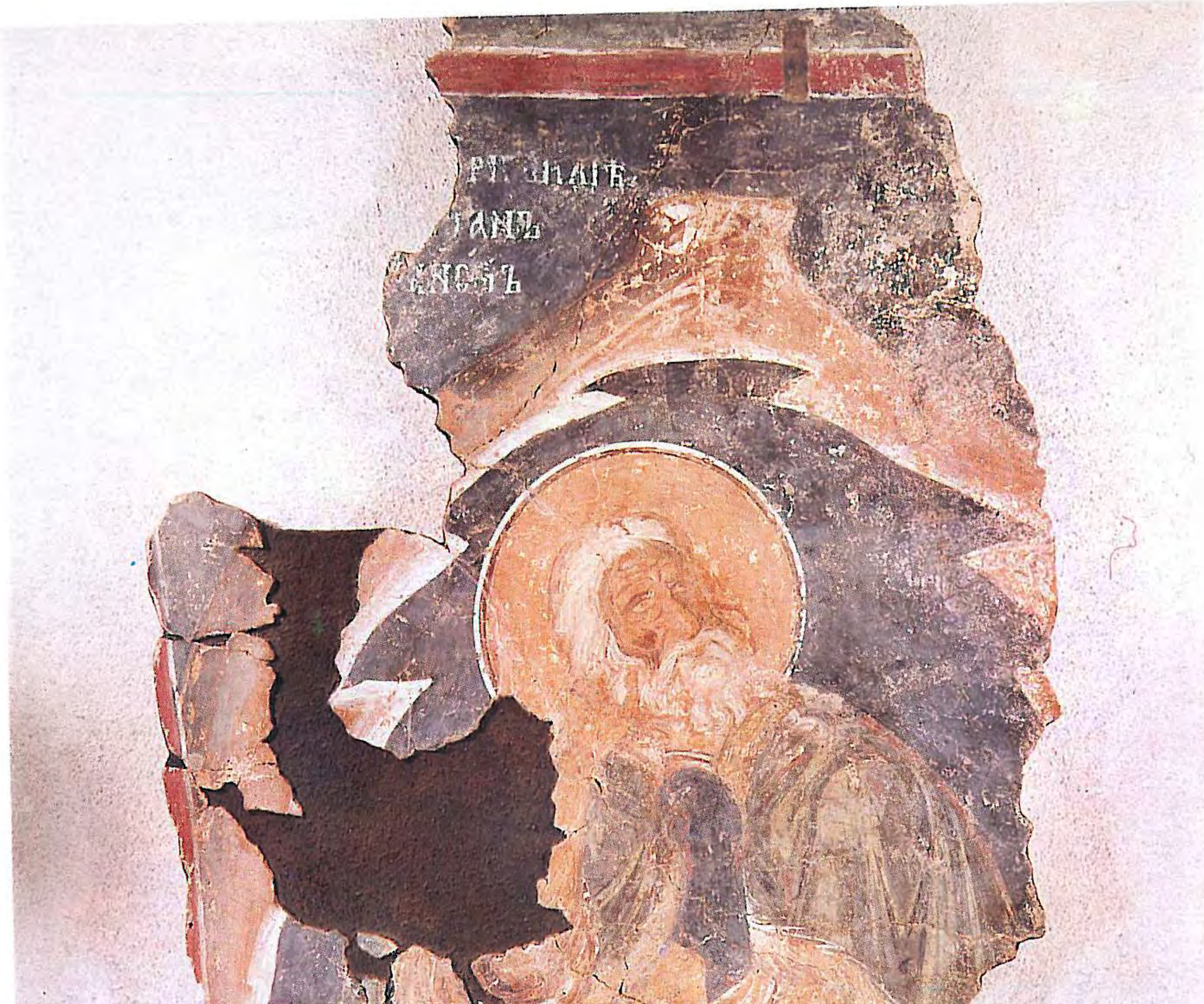
16. Апостоли от „Страшния съд“ начело с Богородица и апостол Петър. Бачковска костница. Първи слой в свода на долния притвор, северна част. XII в.



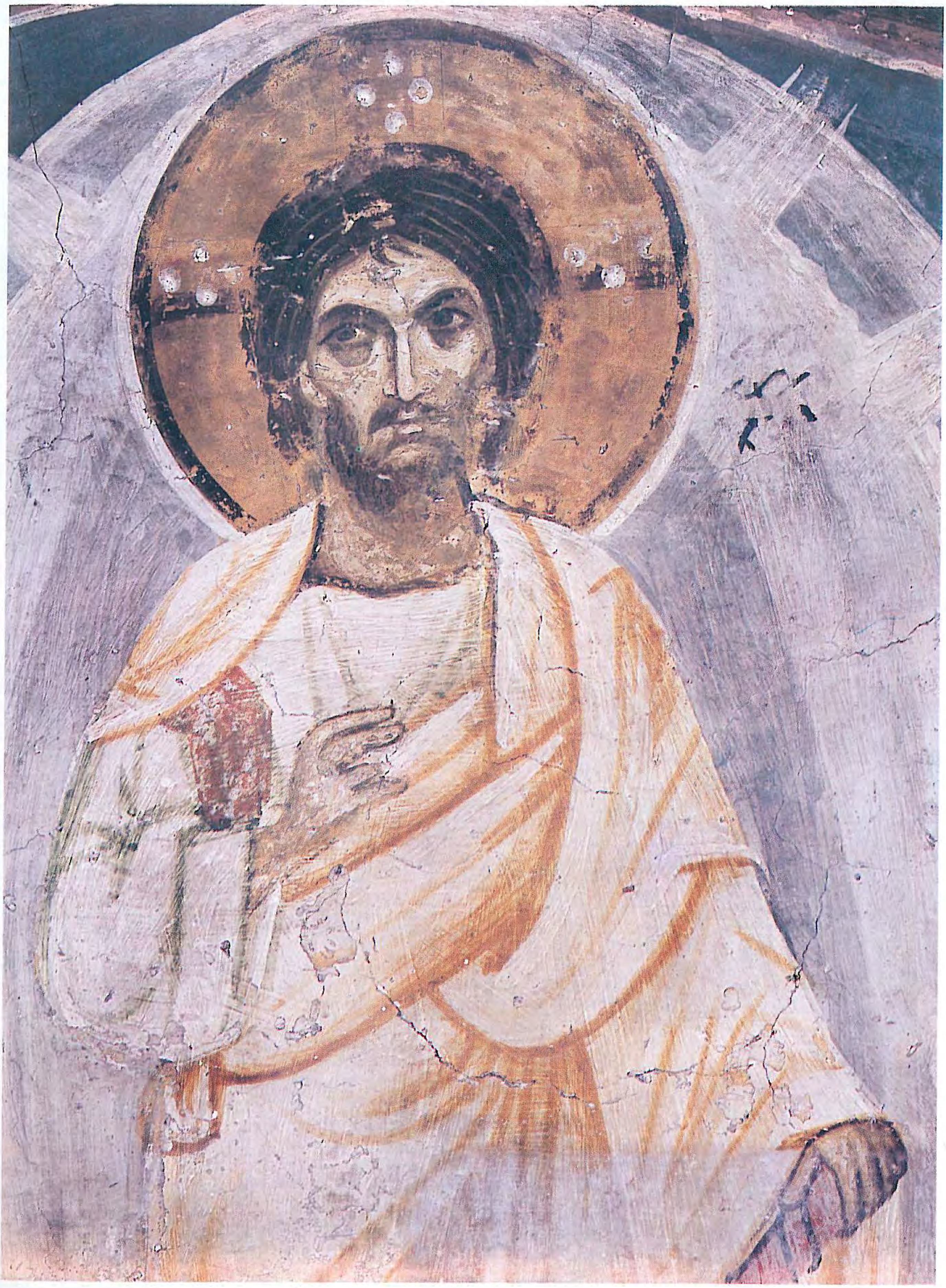
23. Св. Антоний Велики. Църква „Св. Георги" в София (втори слой). Западна стена. XII в.



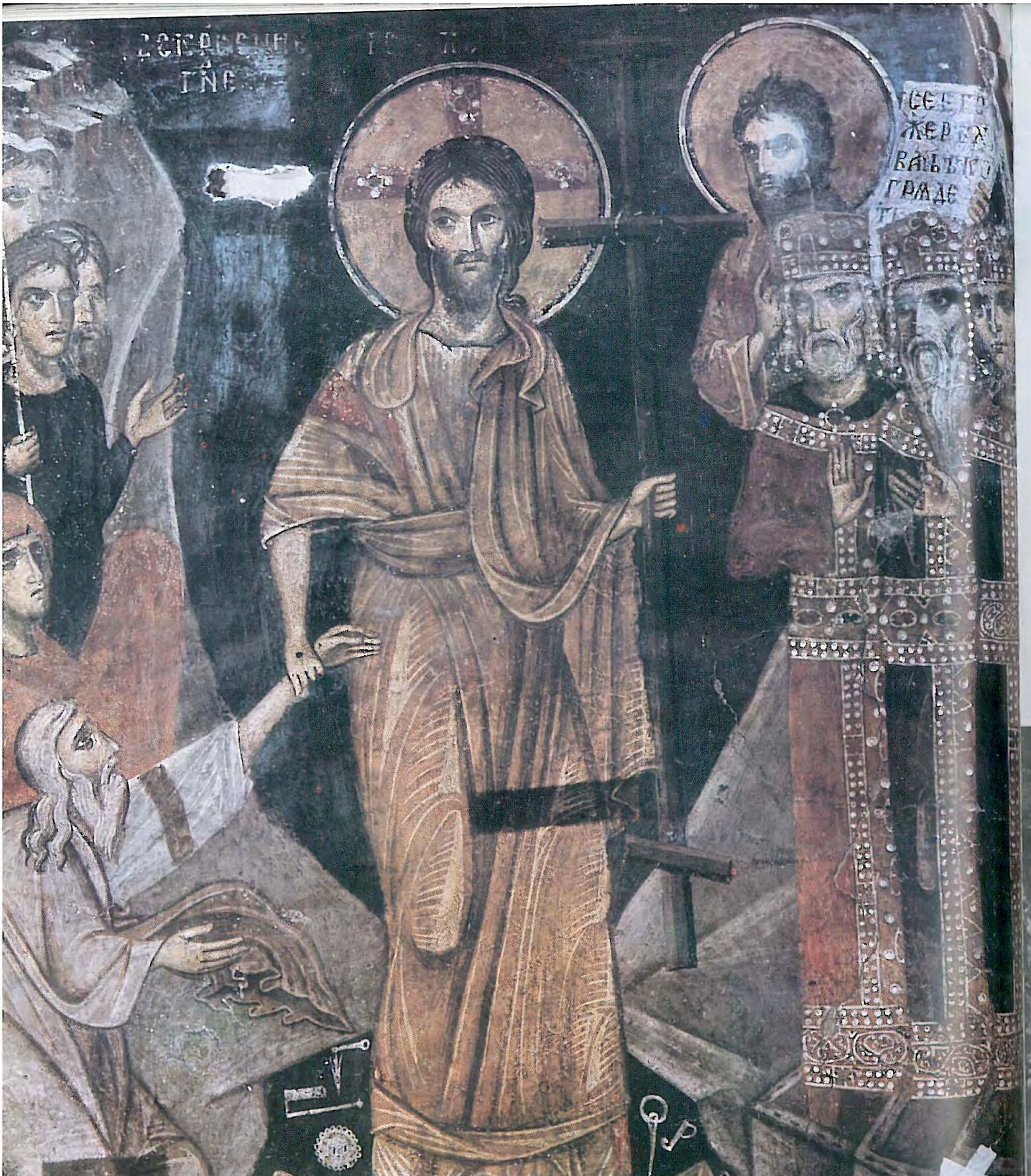
34. Св. Прокопий (8 юли)
(детайл от обр. 32). Църква
„Св. Четиридесет мъченици“
в Търново



35. „Пророк Илия в пещерата“. Външна западна стена на притвора на църквата „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново

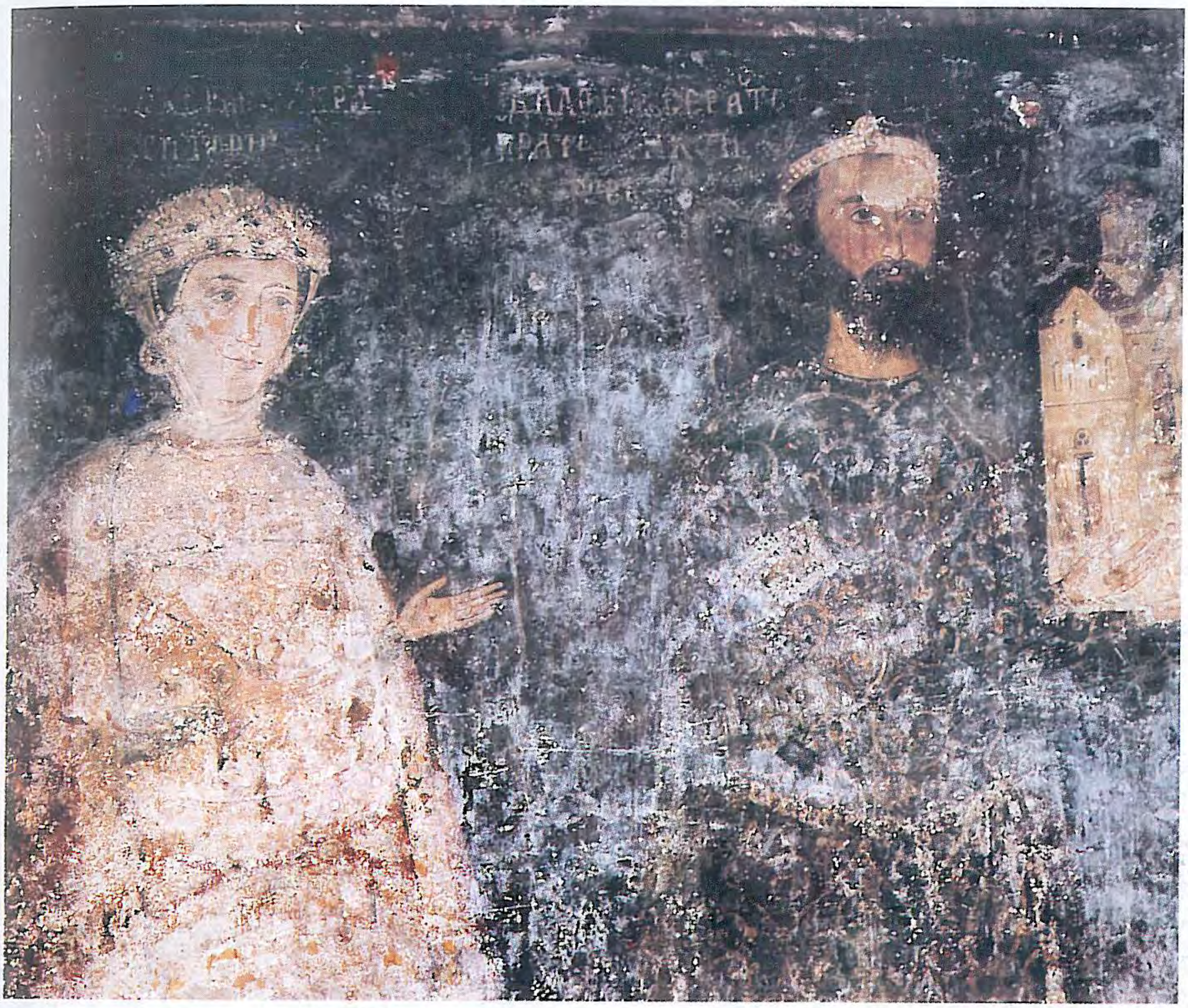


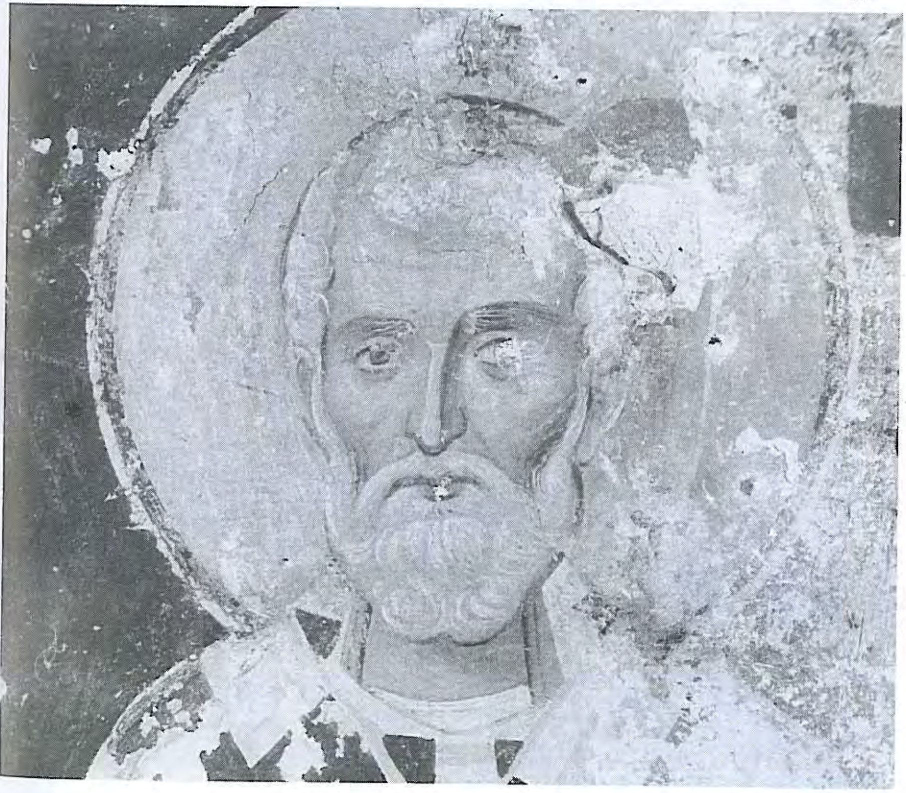
39. Христос от „Преображение Господне“. Боянска църква, 1259 г. Лицева страна на предабсидната арка



ГНЕ
IC
СЕЕГО
ЖЕРЕХ
ВАЛЬКО
ГРАДЕ

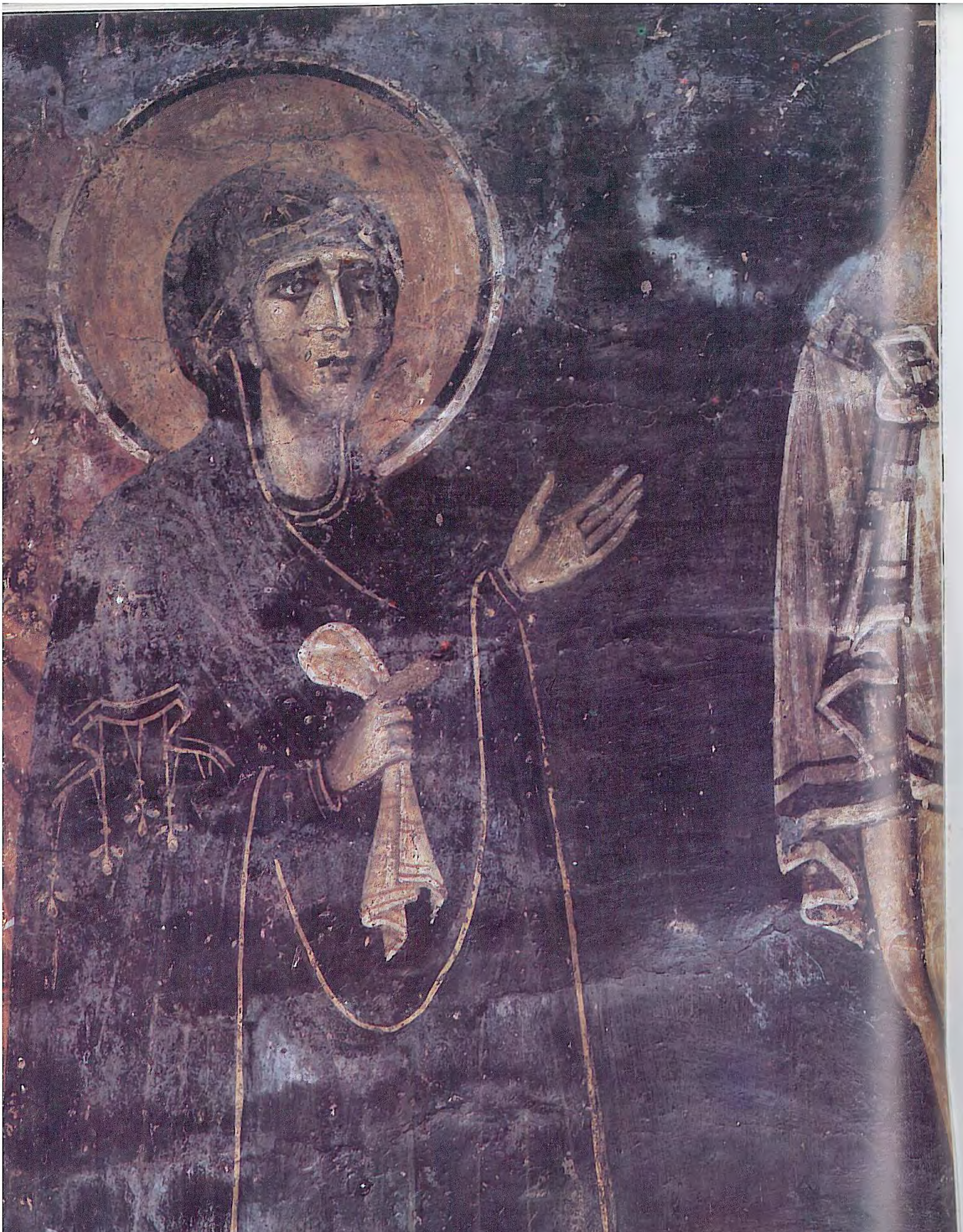
40. „Слизане в ада“. Боянска църква. Северна стена



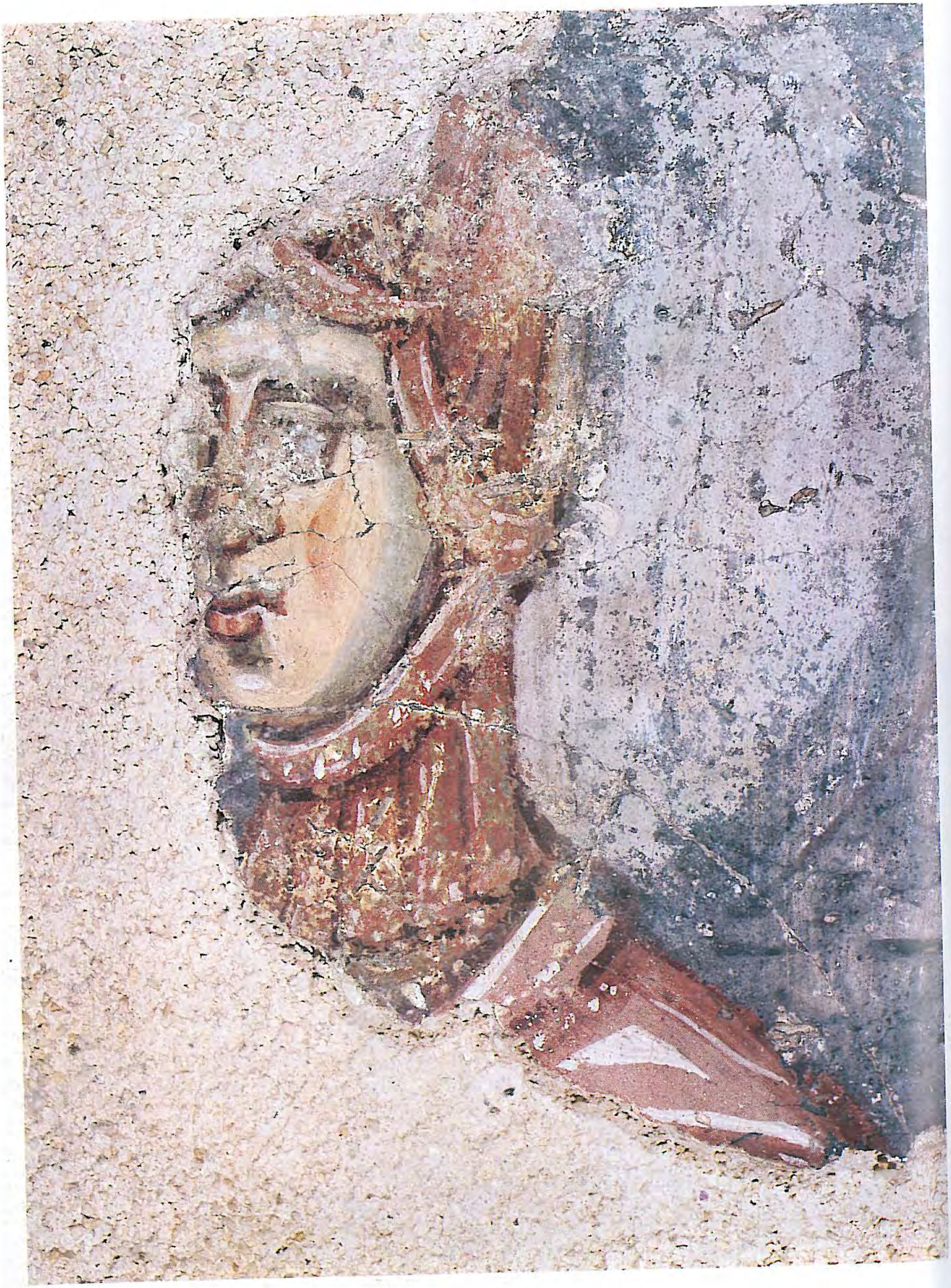


▲ 48. Ктиторите севастократор Калоян и Десислава. Боянска църква. Северна стена на притвора

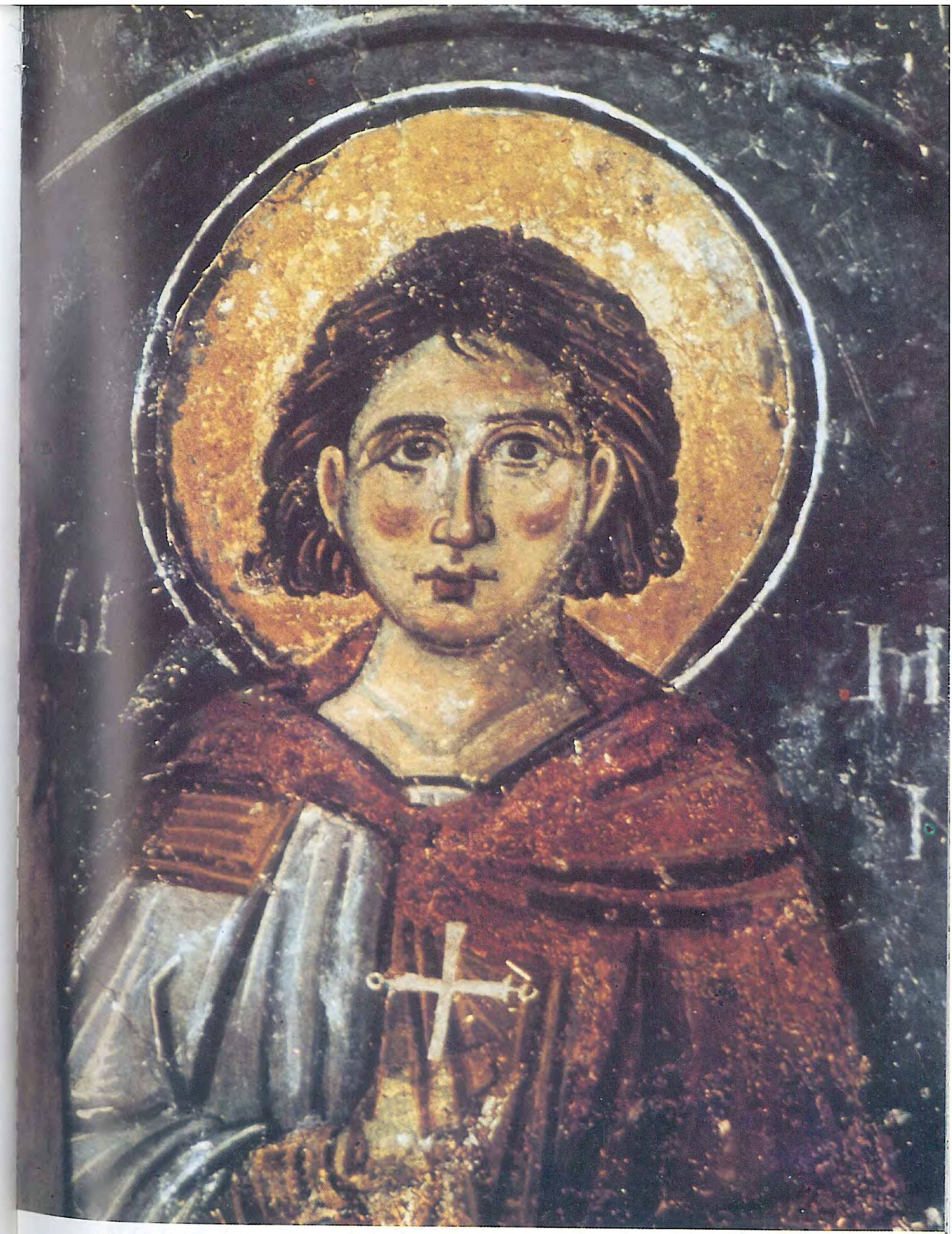
49. Св. Никола. Новоразкрито изображение в Боянската църква. Източна стена до абсидата



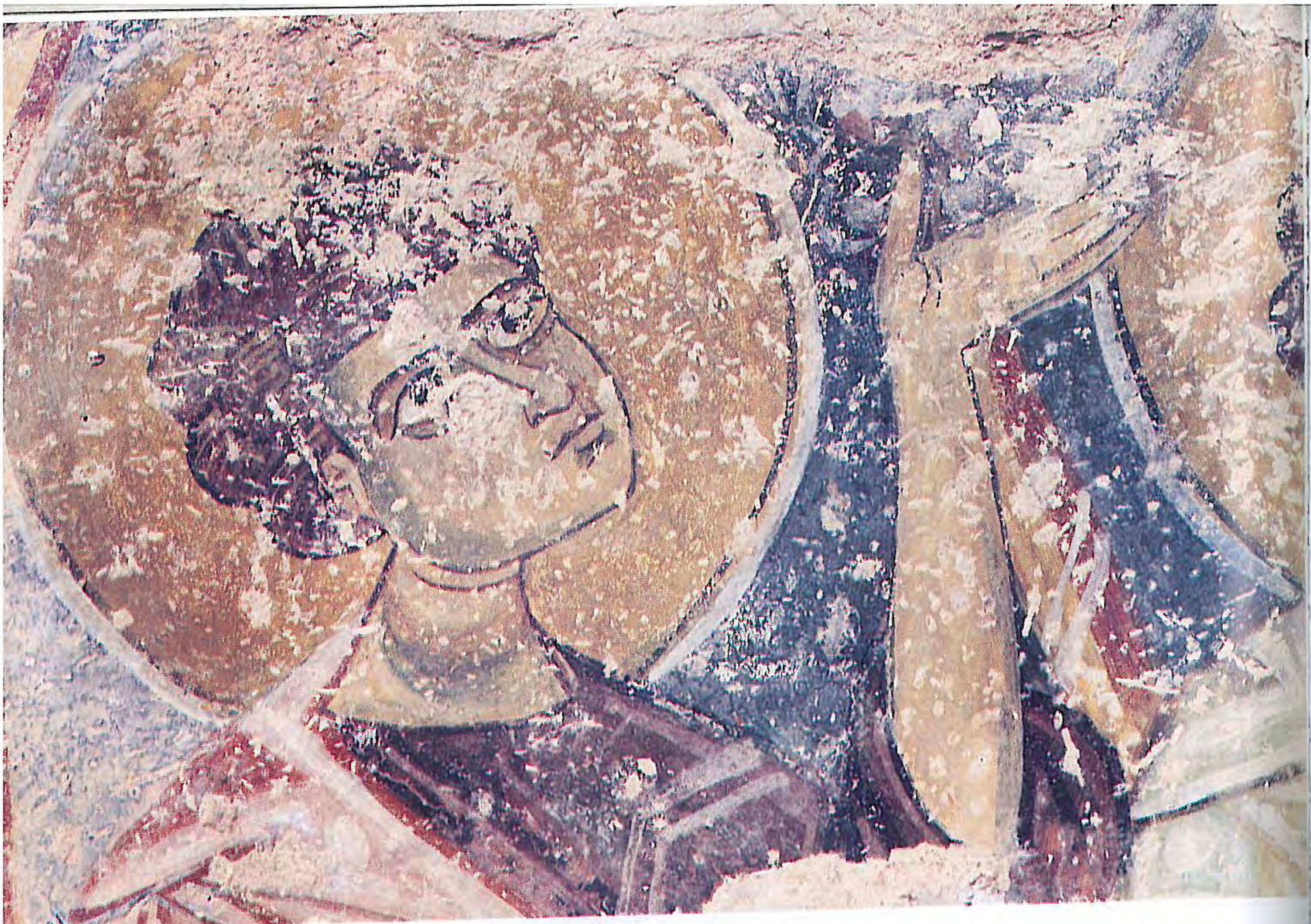
47. Св. Богородица от „Разпятие Христово“. Боянска църква „Св. Никола и св. Пантелеймон“, 1259 г. (втори слой). Северна стена на наоса



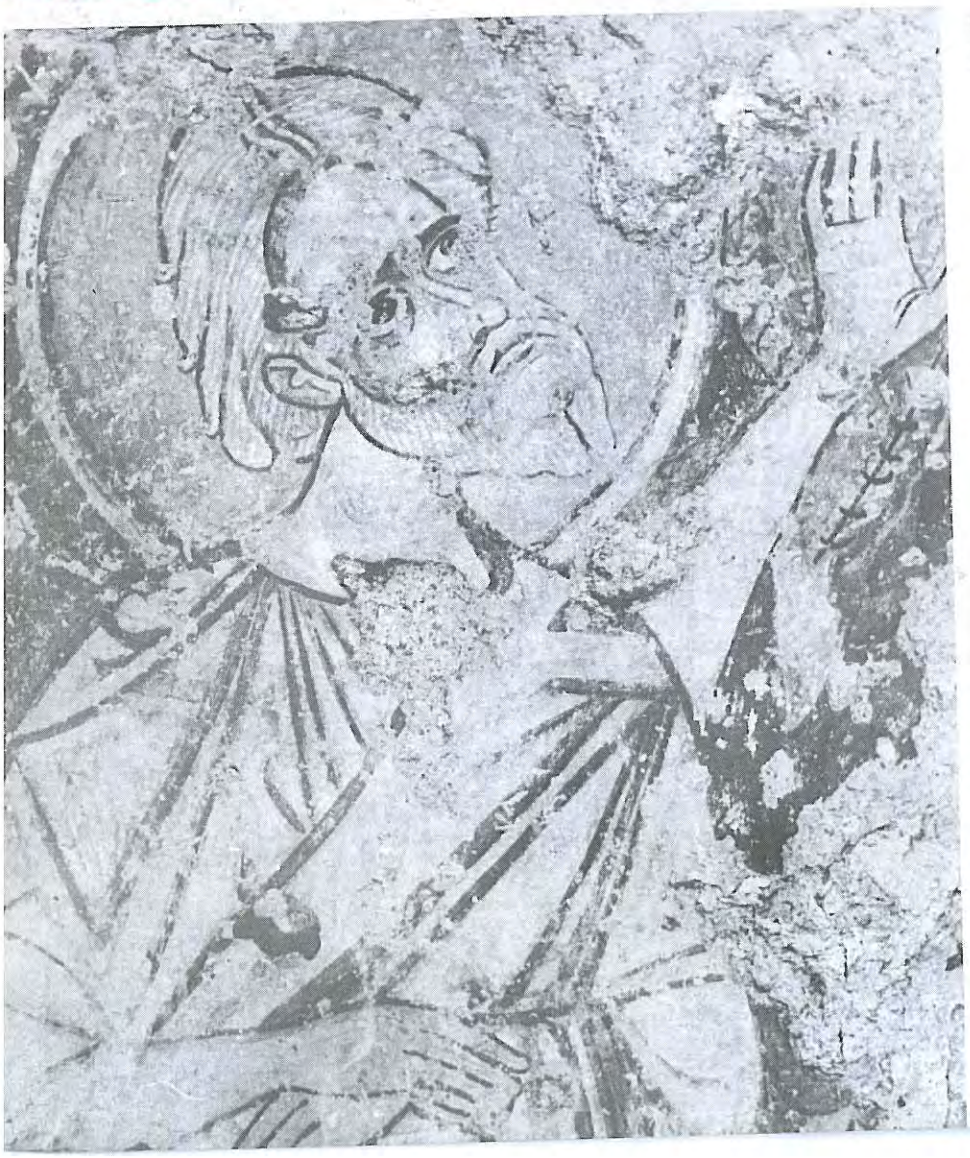
54. Глава на воин от „Чудесата на архангел Михаил“ в параклиса „Архангел Михаил“ при Иваново



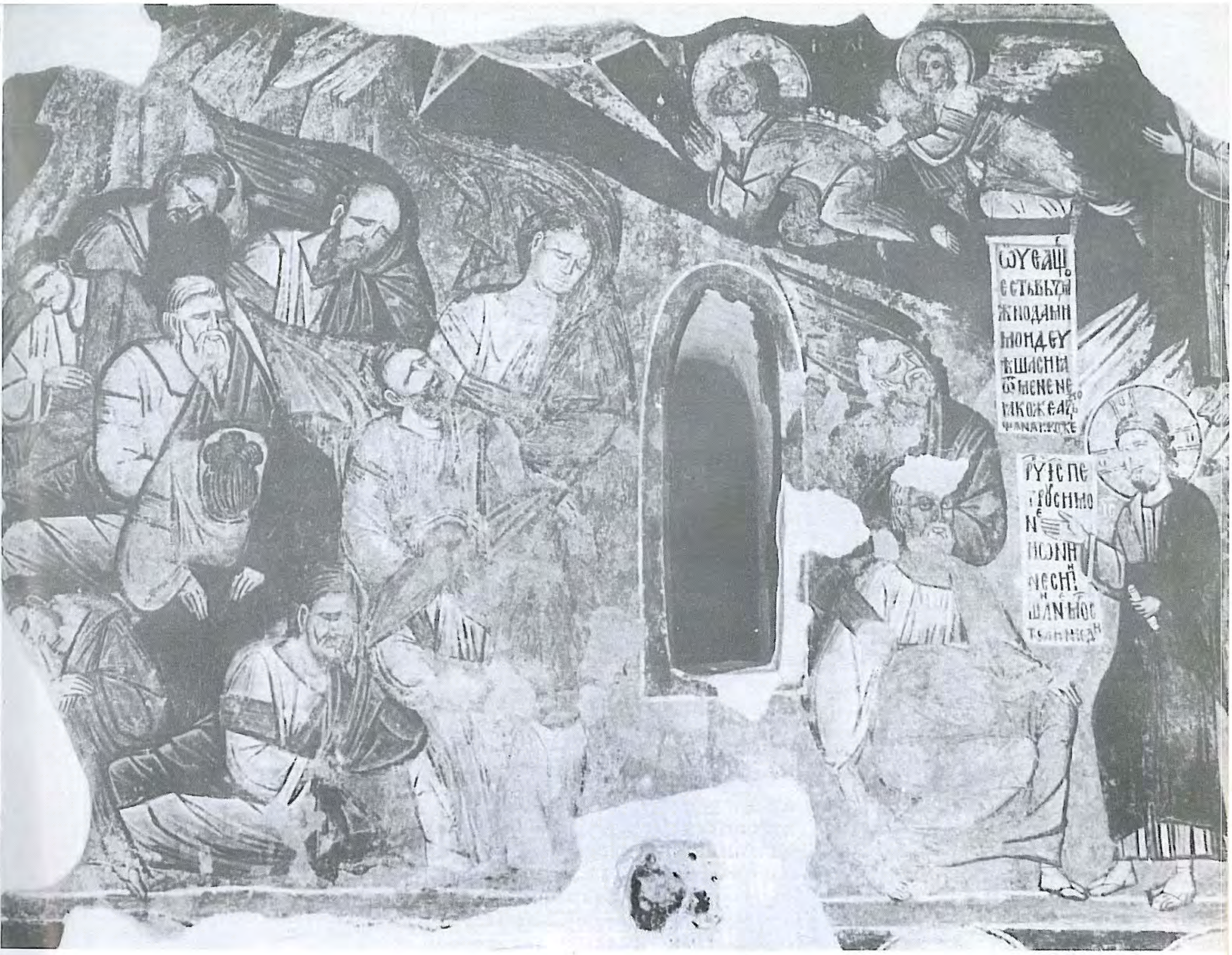
55. Св. Самон. Църква „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново (първи слой). Западна подкуполна арка. XIII в.



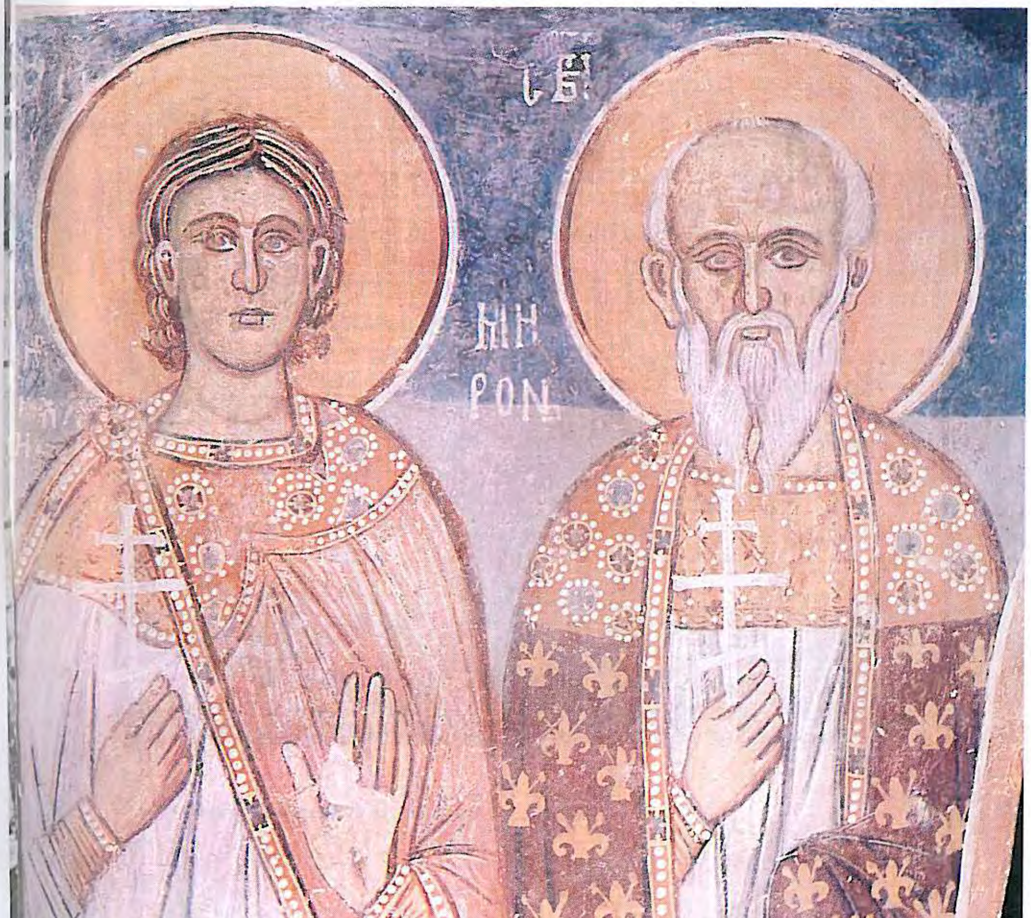
▲ 65. Апостол от „Възнесение Христово“. Църква „Св. Димитър“ в Паталеница. Свод на бемата



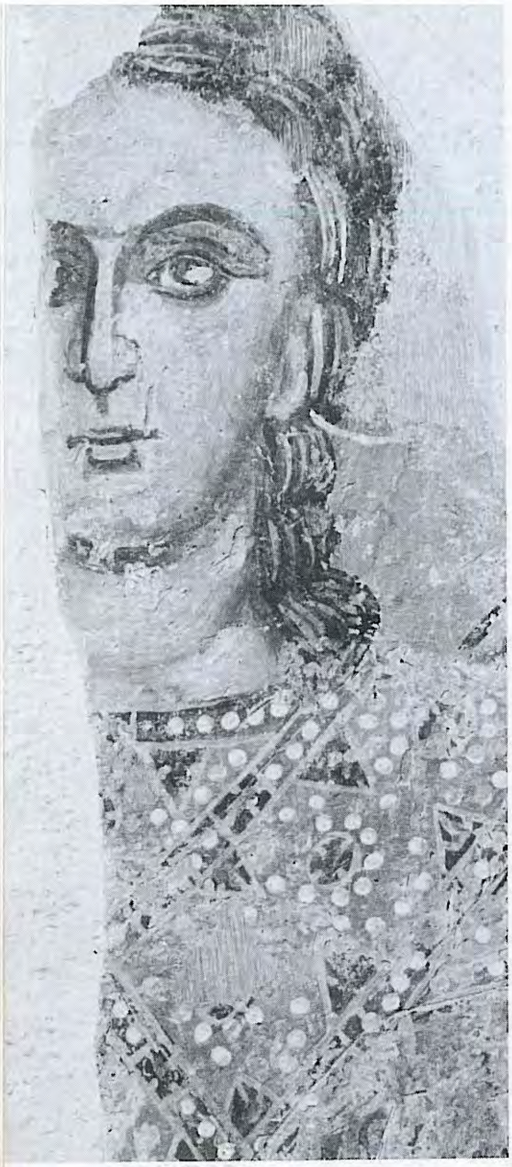
66. Апостол (Андрей?) от „Възнесението“. Църква „Св. Димитър“ в Паталеница. Свод на бемата

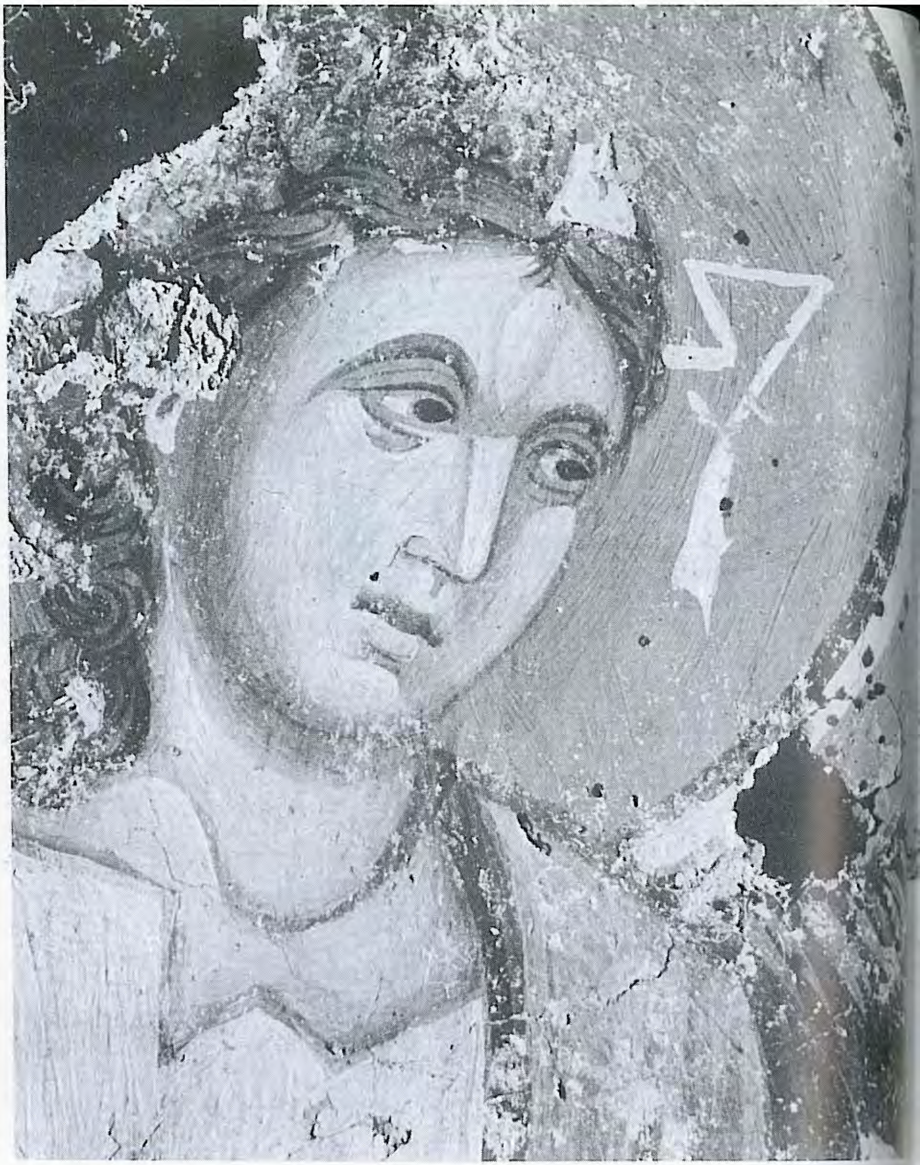


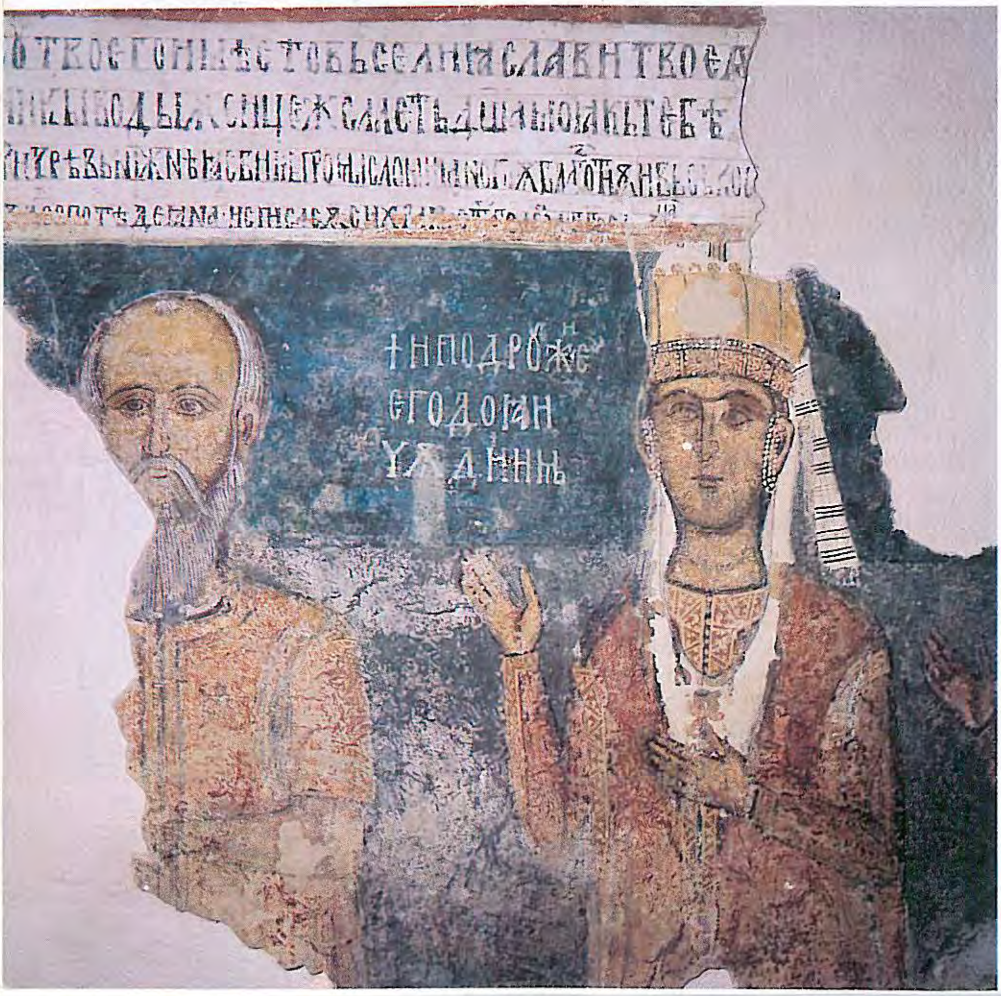
▲ 79. „Молитва в Гетсиманската градина“. Земенска църква. Южна стена



80. Мъченици от втория регистър. Земенска църква. XIV в.



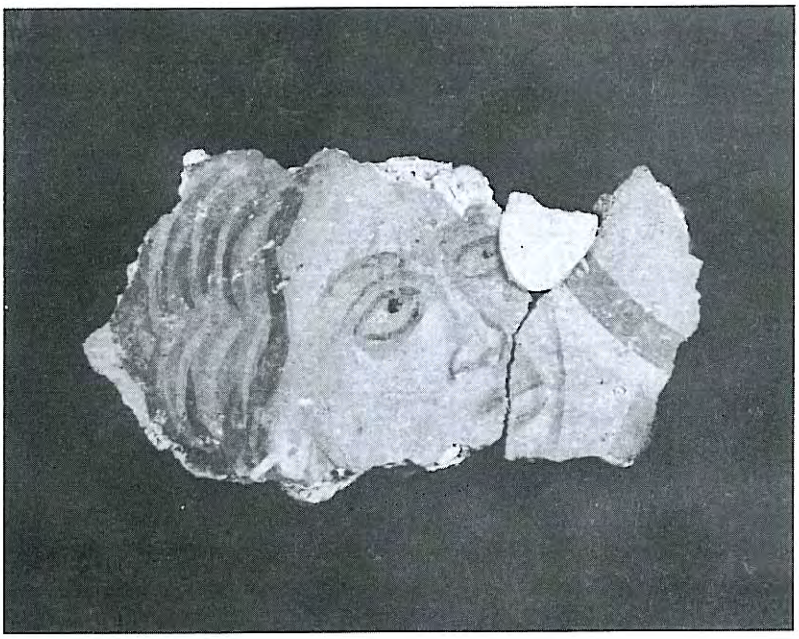




▲ 83. Архангел. Земенска църква. Северна стена на протезиса

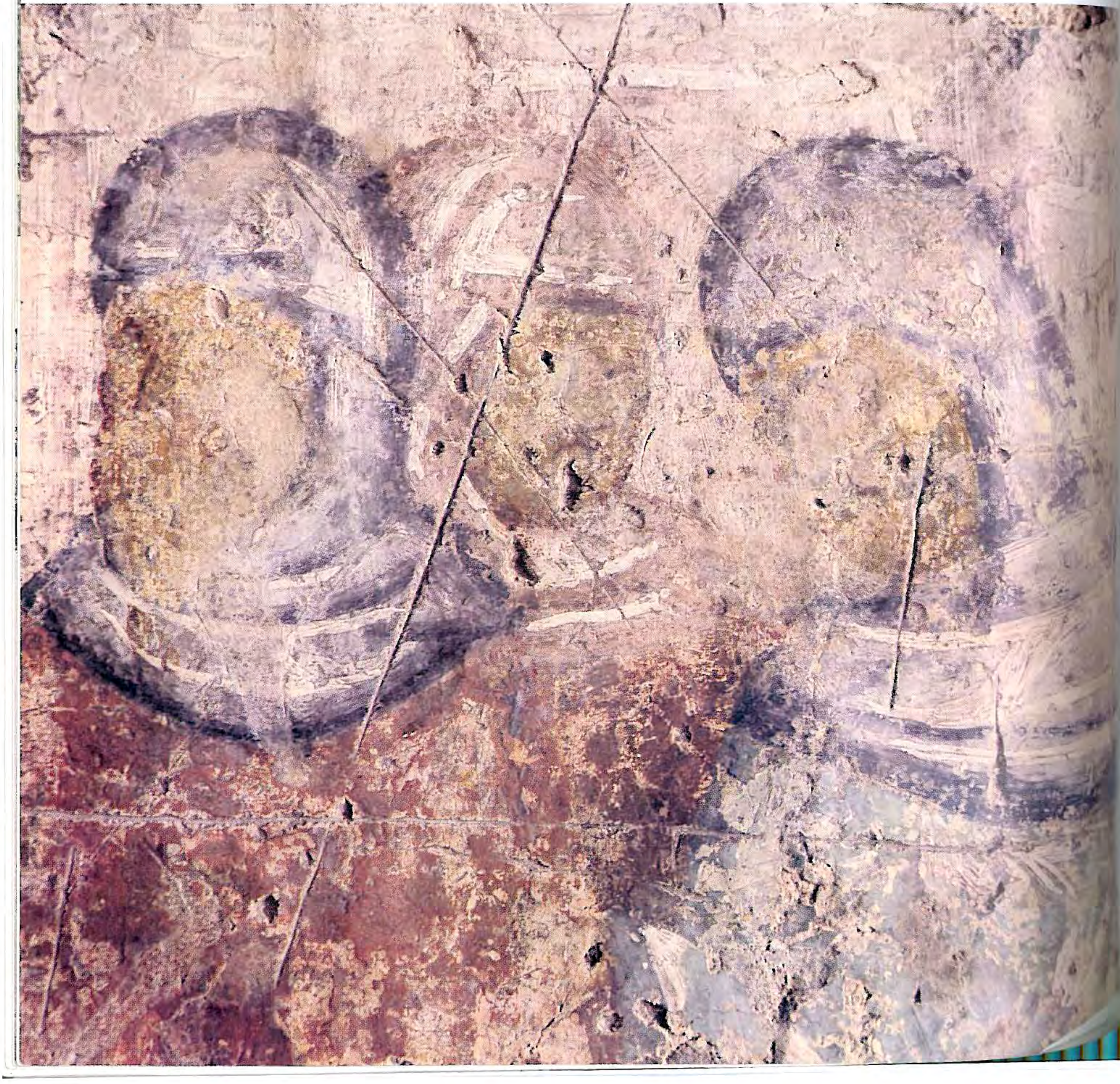
▲ 84. Архангел Михаил от „Чудото в Хони“. Църквата „Архангел Михаил“ в с. Радожда до Струга (Македония). Краят на XIII в.

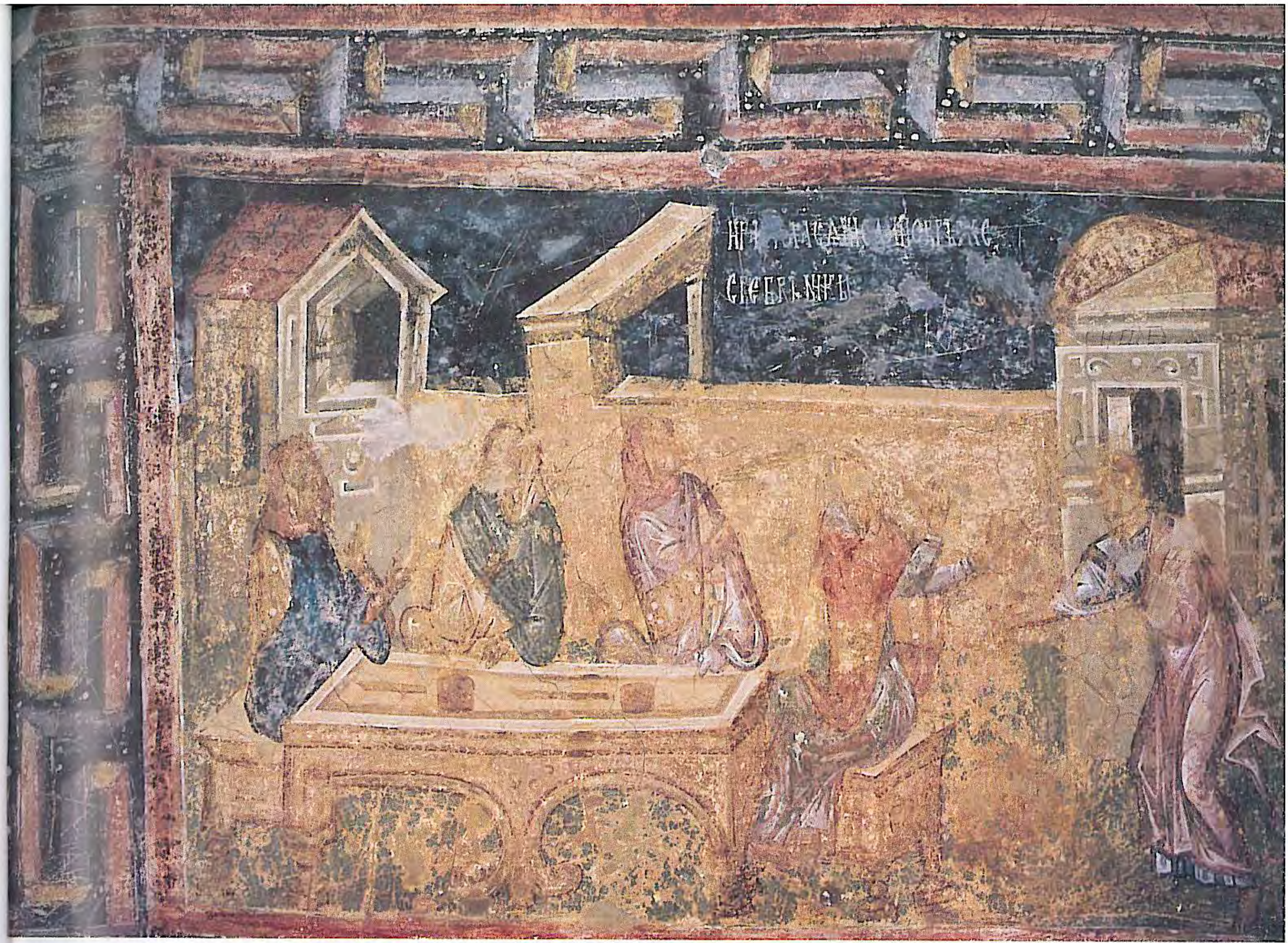
85. Ктиторската двойка от Земенската църква. Южна стена



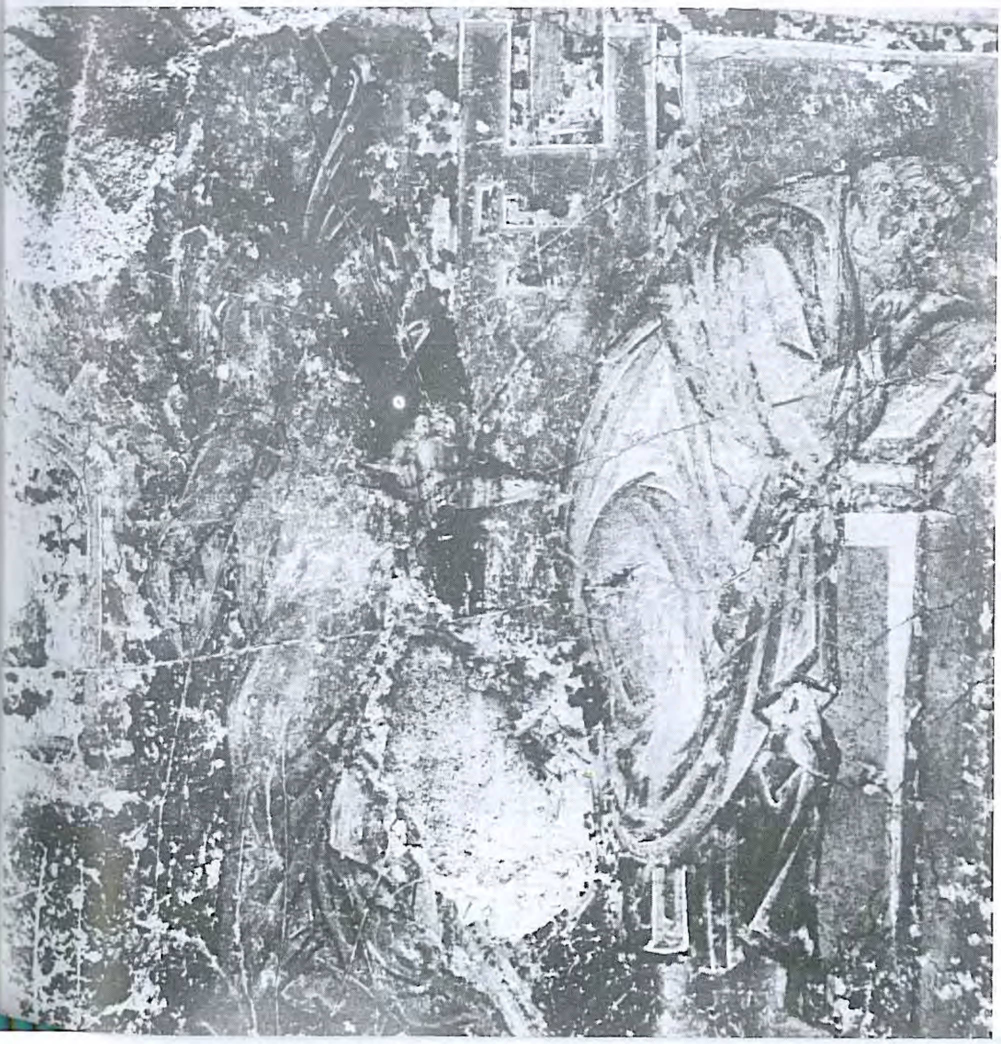
91. Фрагмент от църква № 1 при с. Сърница, Велинградско. XIV в.

▼ 92. Фрагмент от „Влизането в Ерусалим“. „Съборената църква“ („Св. Теодор“?) при Иваново. Средата на XIV в. От тавана на наоса

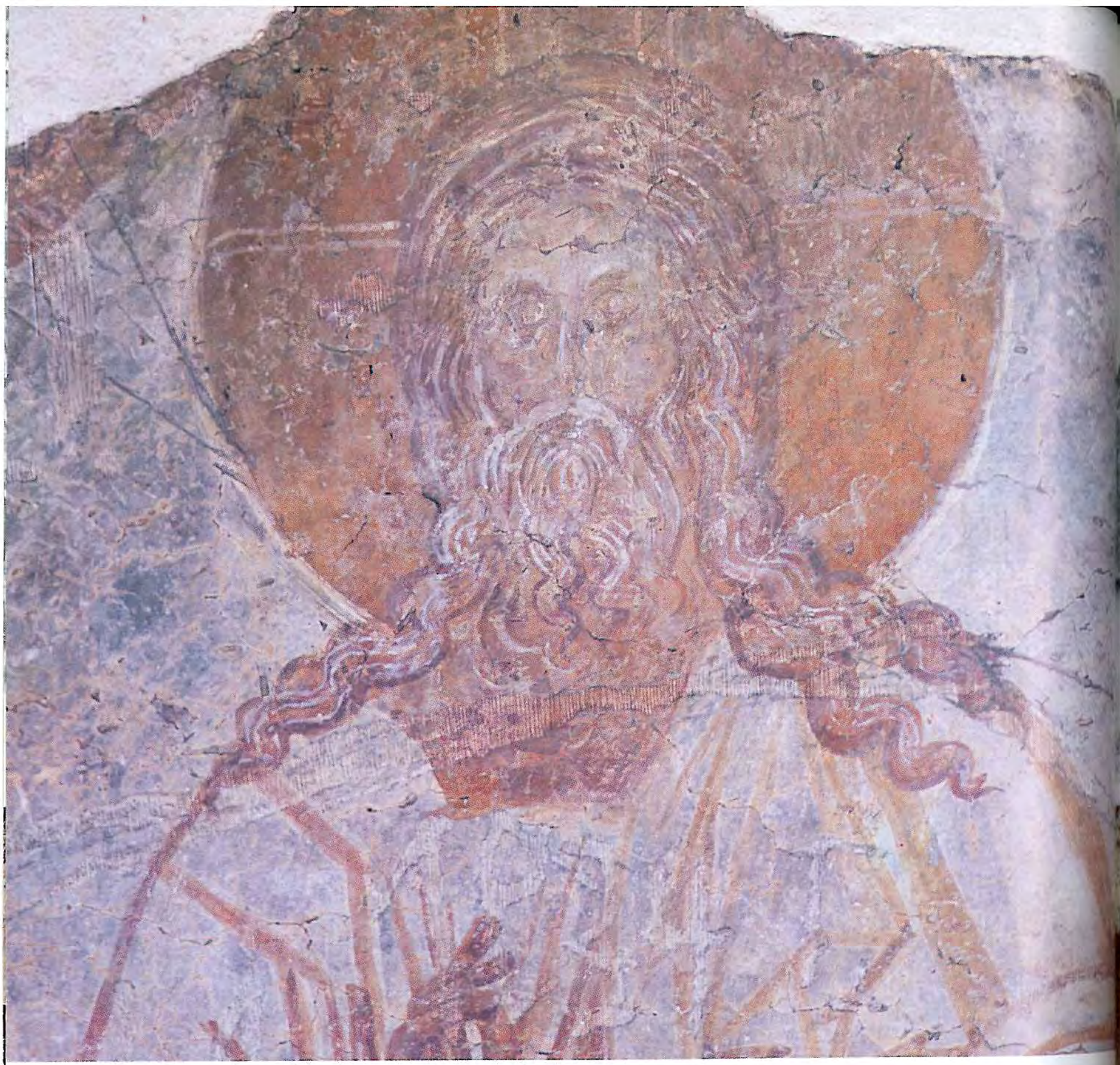




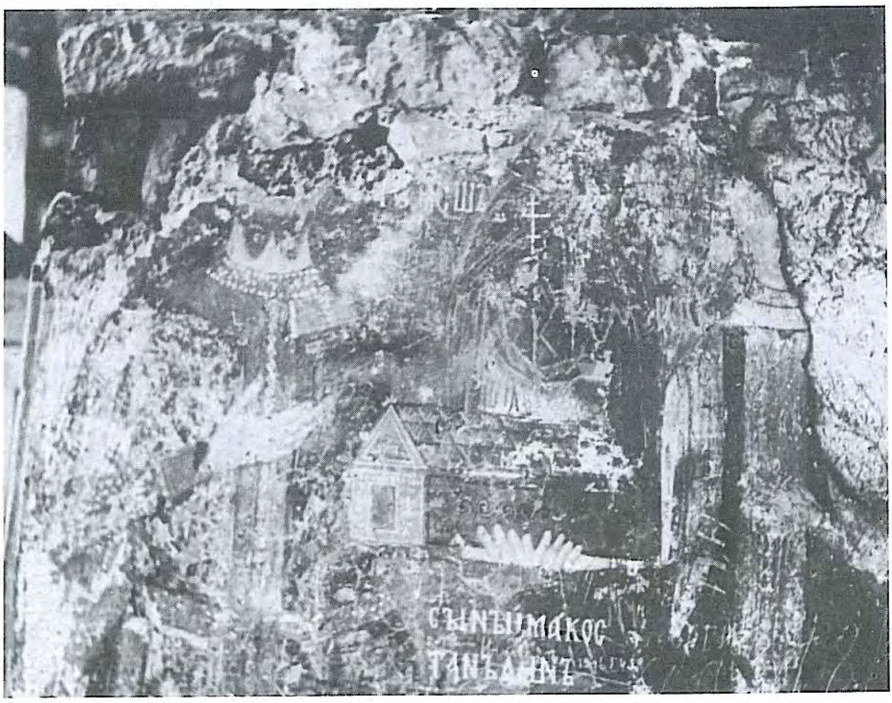
▲ 103. „Юда връща сребърниците“. „Църквата“ при Иваново. Втори майстор – в притвора



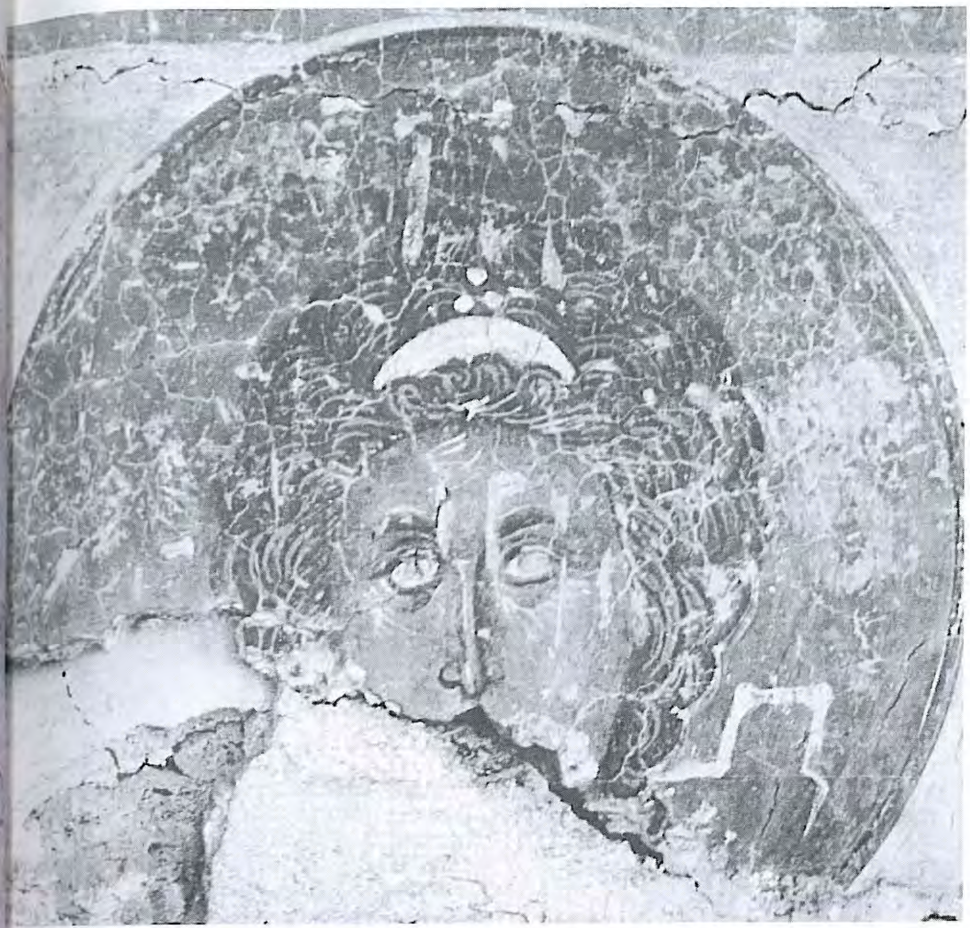
104. Прислужниците от „Отричането“ и „Разкаянието на апостол Петър“. „Църквата“ при Иваново. Втори майстор – в притвора



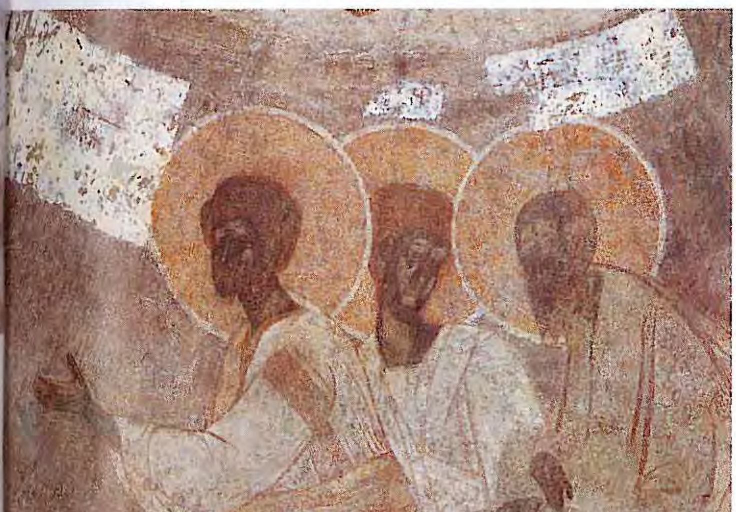
▲ 108. „Христос Ветхи денми“. Църква „Св. Марина“ при Карлуково. Външна западна стена (дн. в НИМ – София)



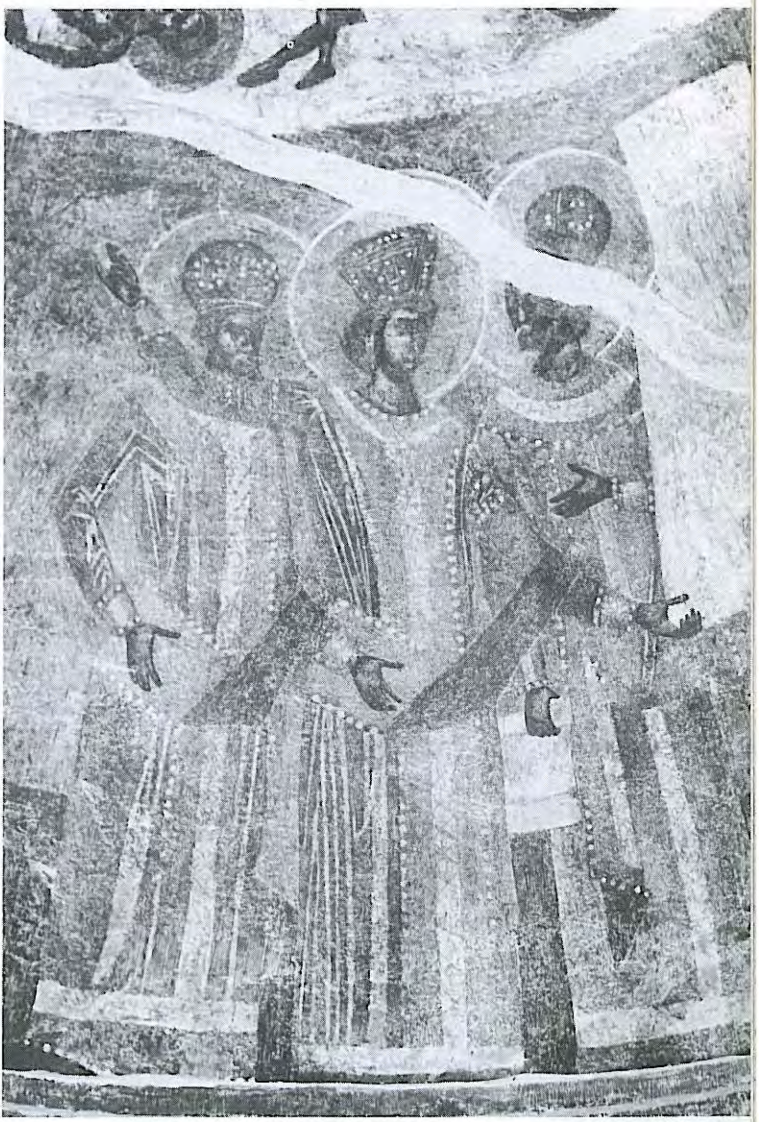
109. Ктиторската двойка. Скит „Св. Марина“ при Карлуково. Външна южна стена (дн. в НИМ – София)



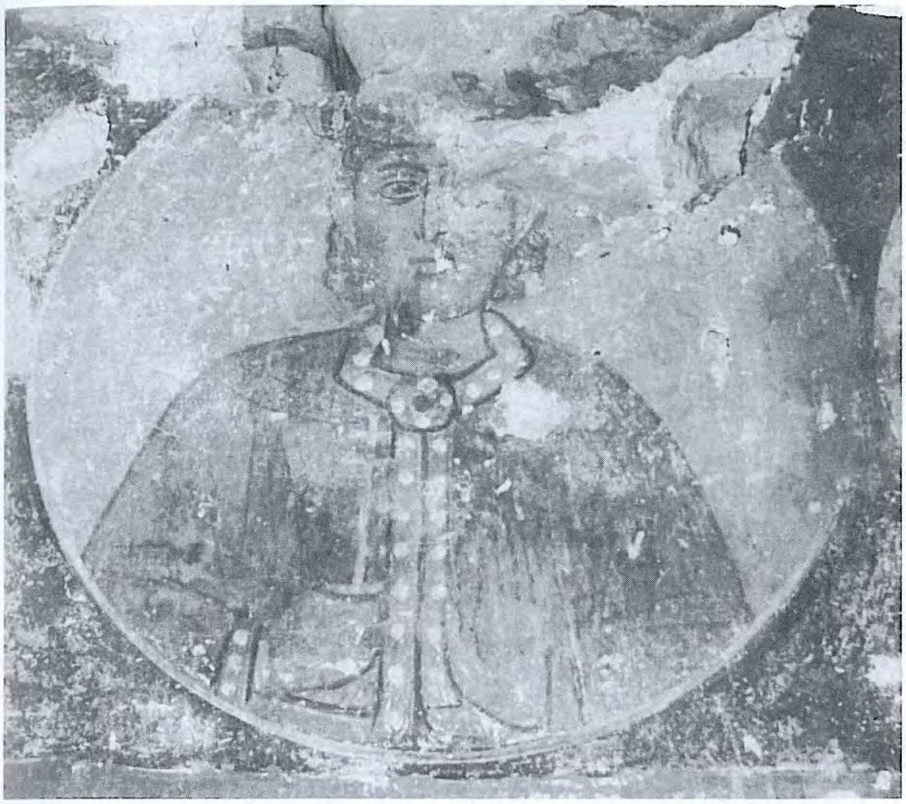
110. Архангел. Църква „Св. Марина“ при Карлуково. Външна западна стена (дн. в НИМ – София)



▼ 111. Апостоли от „~~Божествената литургия~~“ в купола на наоса. Параклис „Преображение Господне“ в Хрелювата кула

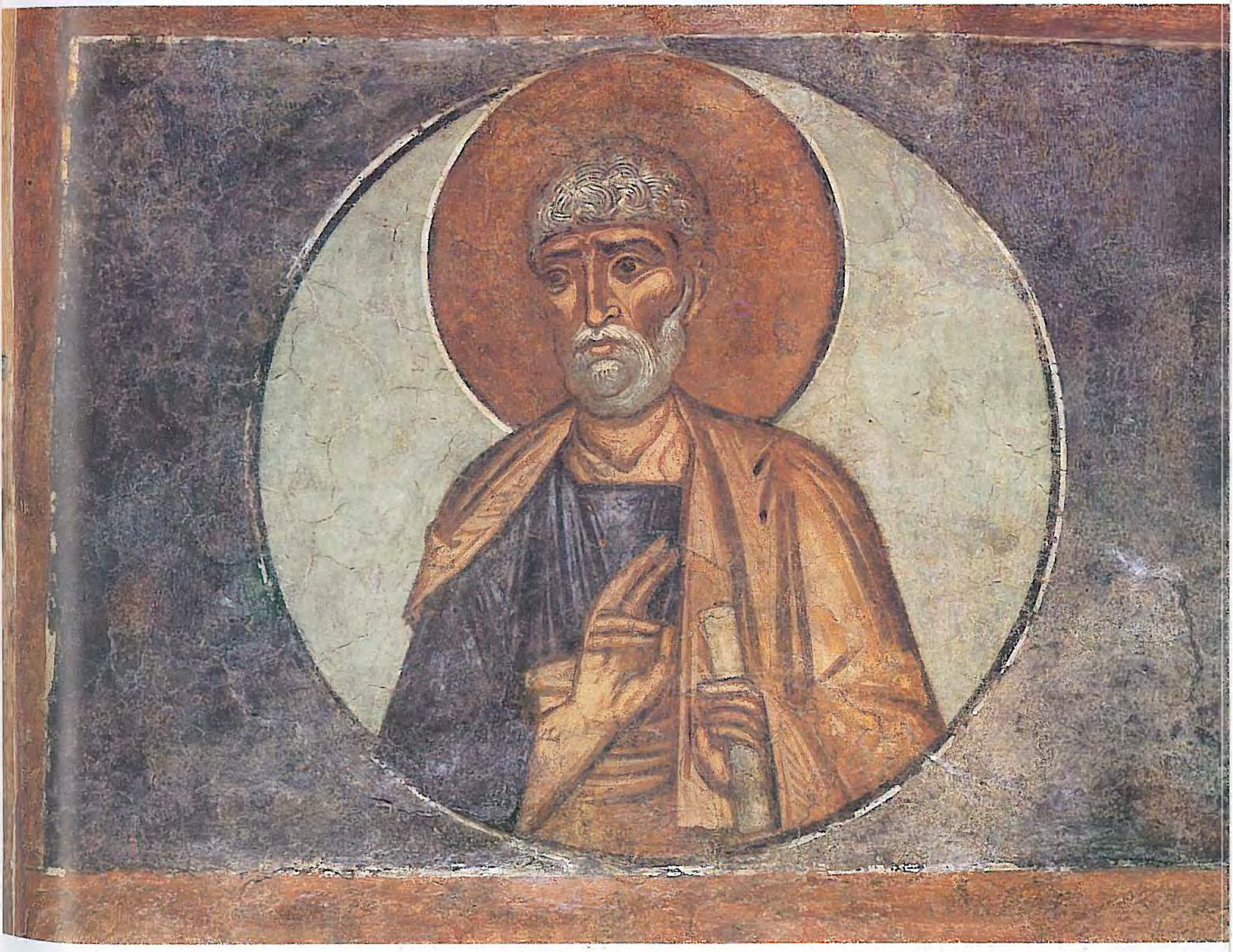


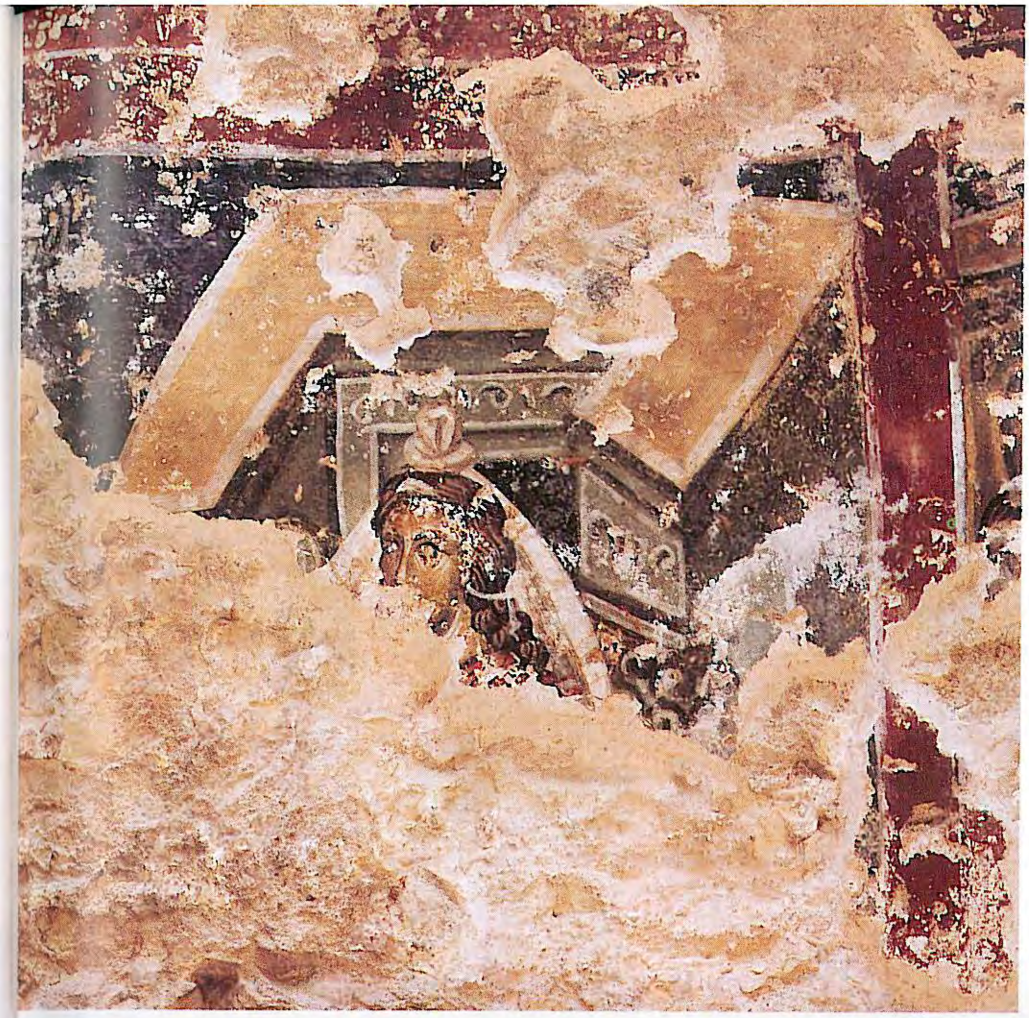
▼ 112. Царе пророци в купола на наоса. Параклис „Преображение Господне“ в Хрелювата кула



119. Св. Ананий. Църква „Св. Никола“ в Калотина. XIV в.

▼ 120. Св. апостол Петър. Църква „Св. Никола“ в Калотина (дн. в НАМ – София)





122. Детайл от „Рождество Богородично“.
Църква „Св. Богородица“
в Москов дол при Червен.
XIV в.

▼ 123. Светци в медальони.
Църква „Св. Богородица“
в Москов дол при Червен